UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JACQUELINE DORIER-TAMBOURGI

ANALYSE DE DEUX TEXTES DU RECUEIL *POISSON SOLUBLE* À LA LUMIÈRE DE L'ESTHÉTIQUE D'ANDRÉ BRETON

SEPTEMBRE 2010

RÉSUMÉ

Notre propos est d'illustrer certains points de l'esthétique de la poésie surréaliste par l'analyse de deux historiettes de *Poisson soluble* d'André Breton.

Les deux textes que nous avons retenus pour analyse — le texte n°16 et le texte n°23 — font partie des trente-deux « historiettes » sélectionnées par Breton parmi une centaine d'écrits automatiques qu'il a rédigés dans sept cahiers d'écolier, entre mars et mai 1924 (exception faite du texte n°32, qui parut dans la revue *Littérature* (nouvelle série), en mai 1922). Tout en qualifiant trente et un de ces textes comme « purement automatiques », Breton se défend qu'une structure volontaire ait présidé à leur disposition et précise que « tout au plus un souci de variété et d'aération entre eux, comme dans les colliers, a décidé de leur enchaînement ». *Poisson soluble* est une illustration poétique de la théorie surréaliste exposée dans le *Manifeste du surréalisme* que Breton publia le 15 octobre 1924 pour donner officiellement vie au mouvement. On retrouve dans les historiettes les grands thèmes chers au surréalisme : la femme, le désir, l'amour, le rêve et le mythe, le tout véhiculé par une image poétique libérée de toute contrainte logique, étant entendu que « l'image est une création pure de l'esprit, [qu']elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées [et que] plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...] ».

Au départ, le *Manifeste* ne devait être que la simple *préface* d'un ouvrage réunissant les historiettes de *Poisson soluble*. Cependant, parce que Breton souhaitait garder la préséance du nom « surréalisme » au mouvement émergeant parmi d'autres qui revendiquaient ce titre, le *Manifeste* prit plutôt la forme d'une *défense* de la théorie surréaliste, et le recueil des trente-deux textes automatiques sélectionnés et colligés par Breton sous le titre *Poisson soluble* devint alors l'illustration de cette théorie.

Avec *Poisson soluble*, Breton nous invite à nous plonger au cœur d'une poésie débarrassée des scories que des siècles de dictature de la raison avaient accumulées autour de chaque tentative du procès d'écrire. Nous avons fait l'étude de ces textes pour vérifier jusqu'à quel point ils rencontrent les nouveaux critères poétiques que Breton avait élaborés dans le *Manifeste* de 1924. Nous avons montré, dans chacune des deux parties que comporte notre mémoire (l'analyse de chaque historiette en constituant une partie), comment s'organise et se réalise cette esthétique poétique et, par le biais d'une approche intratextuelle, dans quelle mesure elle rejoint les écrits ultérieurs de Breton, tant il est vrai que ce dernier est toujours resté d'une fidélité absolue, dans sa pratique littéraire, envers les principes esthétiques de ses débuts.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier chaleureusement mon professeur de recherche, Monsieur François Ouellet, qui a su me guider tout au long de l'élaboration de ce mémoire avec une patience infinie. Sa compétence, ses conseils judicieux et ses encouragements m'ont grandement aidée pour mener à terme ce projet.

De la même façon et pour la même raison, je voudrais remercier du fond du cœur mon époux qui a, lui aussi, fait montre d'une patience infinie jamais démentie et qui m'a soutenue inconditionnellement en tout temps.

TABLE DES MATIÈRES

C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie ».
— André Breton, *Manifeste du surréalisme.*

C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs.
— André Breton, *Manifeste du surréalisme.*

« Transformer le monde » a dit Marx; « Changer la vie » a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.
— André Breton, *Position politique du surréalisme.*

INTRODUCTION

Dans le cadre du mémoire de Maîtrise en Études littéraires, nous avons choisi d'illustrer certains points de l'esthétique de la poésie surréaliste par l'analyse de deux historiettes de *Poisson soluble* d'André Breton, chef de file du mouvement surréaliste qui constitua, après la Première Guerre mondiale et dans la foulée artistique nihiliste de Dada, un véritable fait de civilisation puisqu'il remettait violemment en question les fondements mêmes de la société occidentale dite « civilisée ».

Né à Paris vers 1920, le surréalisme est un mouvement de pensée qui rallia de nombreux artistes — écrivains, peintres, photographes[1], cinéastes —, et dont l'influence acquit très vite une portée internationale qui perdura jusqu'à la mort d'André Breton, survenue en 1966. Sa mort fut assurément la cause principale de la dissolution du mouvement, en 1969.

Se réclamant de Sade, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont et, surtout, des découvertes de Freud sur l'inconscient, les écrivains surréalistes ont tenté d'accéder à cet inconscient au moyen d'expériences de sommeil hypnotique, de récits de rêves et leur interprétation, de la technique de l'écriture automatique sous une forme individuelle ou collective avec les cadavres exquis et les séances ludiques de questions capables de faire surgir les curieuses

[1] Man Ray fut à la fois photographe, peintre et réalisateur de films.

rencontres du « hasard objectif », afin de rendre compte du fonctionnement réel de l'esprit, lorsque ce dernier se trouve affranchi du joug de la raison.

Né en 1896, André Breton fut, sa vie durant, un inlassable défenseur pur et dur de la doctrine surréaliste. Quand, en octobre 1924, il fit paraître *Manifeste du surréalisme,* il avait déjà, à vingt-huit ans, une ligne de pensée totalement opposée à celle qui était en vigueur dans les milieux littéraires reconnus, parce qu'il en était venu à refuser le confort rassurant de la tradition littéraire et à déplorer que «l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux[2] ». C'est pourquoi il s'était tout de suite reconnu en la personne de Tristan Tzara, un jeune poète roumain âgé, comme lui, de vingt-huit ans, et devenu chef de file du mouvement dadaïste à Zurich, où le groupe défrayait constamment la chronique par ses activités artistiquement *anti-art* qui se tenaient, le plus souvent, au Cabaret Voltaire. Cette petite taverne suisse de la Spiegelstrasse à Zurich avait été transformée, le 1er février 1916, en café littéraire et artistique et, pour les besoins de la cause, ses murs s'étaient bientôt couverts de tableaux étonnants, fantastiques, qui créaient une ambiance à la fois intime et oppressante. C'est là que fut fondé le mouvement Dada par les poètes Hugo Ball, Richard Huelsenbeck et Tristan Tzara, ainsi que par les peintres Jean (ou Hans) Arp, Marcel Janco et Sophie Taeuber : en ouvrant au hasard une page de dictionnaire, ils tombèrent sur le mot « dada » et le choisirent comme nom de groupe. Dans la foulée, Tzara fonda la revue *Dada* et, quelques mois plus tard, il publia le premier texte dada — *La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine* —

[2] André Breton, « Manifeste du surréalisme», 1924, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 18.

ainsi que la revue *Cabaret Voltaire*[3]. Dès le début, André Breton, de Paris, s'était montré hautement intéressé par les actions retentissantes de Dada, surtout quand Tzara fit paraître, deux ans plus tard, *Manifeste Dada 1918* :

> J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses, et suis par principe contre les principes, et je suis aussi contre les manifestes [...]. Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale : démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu [...]. Nous déchirons, vent furieux, le linge sale des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition [...][4].

Comment André Breton en était-il arrivé à partager des vues aussi révolutionnaires alors qu'il avait toujours plutôt privilégié la force d'actions mûries par la réflexion et, surtout, qu'il avait constamment cherché à atteindre un idéal de beauté où la vie, l'amour, l'espoir et la croyance en la liberté de l'homme à réaliser cet absolu poétique tenaient la plus grande place ? C'est justement le changement radical de sa pensée en un laps de temps relativement court et, surtout, les conséquences incroyables qu'elle aura sur l'esthétique de ce nouveau mouvement — le surréalisme —, qui nous ont incitée à nous intéresser à son œuvre.

Si, à dix-sept ans, Breton était un fervent admirateur des peintres symbolistes Odilon Redon et Gustave Moreau, la poésie qu'il composait alors s'inscrivait dans le style symboliste de Mallarmé, celui qui avait osé la construction novatrice, tant dans la forme

[3] En fait, la revue ne parut qu'une seule fois, le 15 mai 1916 : elle contenait des textes d'Apollinaire, de Blaise Cendrars, de Marinetti et des reproductions d'Amedeo Modigliani, de Picasso et de Wassily Kandinsky, sous une couverture signée Jean Arp.

[4] *Manifeste Dada 1918* parut en décembre 1918 dans la revue *Dada III.*

typographique que dans la syntaxe, de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*[5], celui-là même qui avait écrit, en 1896, le premier poème sans ponctuation, dans lequel se dégageait l'Idée d'un érotisme voilé par un hermétisme précieux et mystérieux tout à la fois.

Outre Mallarmé et les derniers poètes symbolistes, les maîtres à penser de Breton adolescent avaient été tour à tour Baudelaire, Verlaine et Rimbaud; dès que Breton eut lu les *Illuminations*, l'œuvre n'avait plus cessé de le hanter tant il s'était senti transporté dans un monde au-delà du réel par la magie des mots et le saisissement des images, transport dont il se souviendra quand il partira, lui aussi, à la conquête du « point sublime ».

Quand la guerre éclata, en août 1914, Breton se préparait à entrer à la faculté de médecine et avait, certes, publié quelques poèmes dans la revue littéraire de son collège mais l'affaire aurait fort bien pu en rester là. Néanmoins, parce que deux de ses poèmes rendaient hommage à deux poètes symbolistes dont l'un était Paul Valéry, leur publication, dans la revue *La Phalange* dirigée par le poète symboliste Jean Royère, lui permit d'entrer en contact avec l'auteur de « La jeune Parque ». Aussi, en 1915, quand il fut appelé pour servir dans l'armée, le jeune Breton avait-il déjà pris le pli de fréquenter assidûment les poètes.

C'est ainsi qu'à Nantes, en Loire-Atlantique, où, au début de 1916, il avait été affecté comme interne en médecine dans un hôpital réquisitionné pour les blessés de guerre, il écrivit sa première lettre à Guillaume Apollinaire, à laquelle il joignit le poème « Décembre » et, une correspondance s'étant établie entre eux, André Breton semblait vouloir tout naturellement suivre la voie tracée par son aîné. Cependant, cette année-là fut

[5] Le poème parut à titre posthume après la mort de Mallarmé car il s'agissait d'un travail formel et typographique très spécial.

particulièrement décisive dans son évolution intellectuelle car il fit la rencontre de Jacques Vaché, jeune soldat d'un an son aîné, qui avait été blessé à la guerre et était hospitalisé dans l'établissement où Breton travaillait. Immédiatement, cette nouvelle relation vint contrebalancer sa soif littéraire parce que Jacques Vaché, un anticonformiste notoire sur qui la littérature n'avait aucune prise, pratiquait un cynisme à tout crin et ne jurait que par Alfred Jarry, écrivain tragiquement burlesque, inventeur de la « 'pataphysique », cette science qui cherchait à théoriser la déconstruction du réel et sa reconstruction dans l'absurde : « La 'pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité[6] ». Tout à coup, le jeune Breton. féru de beauté sous toutes ses formes fut mis en présence d'un univers au comique grinçant, fait d'autodérision et, même, de « désertion à l'intérieur de soi-même », n'obéissant qu'à une loi, l'« Umour (sans h)[7] » :

> À la désertion à l'extérieur en temps de guerre, qui gardera pour lui quelque côté *palotin*, Vaché oppose une autre forme d'insoumission qu'on pourrait appeler la désertion à l'intérieur de soi-même. Ce n'est même plus le défaitisme rimbaldien de 1870-71, c'est un parti pris d'indifférence totale, au souci près de ne servir à rien ou plus exactement de *desservir** avec application. Attitude individualiste s'il en fut. Elle nous apparaît comme le produit même, le produit le plus évolué à cette date, de l'ambivalence affective qui veut qu'en temps de guerre, la mort d'autrui soit considérée beaucoup plus librement qu'en temps de paix et que la vie de l'être devienne d'autant plus intéressante que celle de l'ensemble est moins généralement

[6] Alfred Jarry, *Gestes et Opinions du Dr Faustroll 'pataphysicien, Roman néo-scientifique suivi de Commentaires pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps,* Paris, Arléa, 2007, p. 35-37.

[7] Bernard Lacarelle, *Jacques Vaché*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2005, p. 69 : « Pourquoi Vaché a-t-il lâché le h ? *Humour* est un mot anglais d'origine française (humeur) réimporté après transformation. Les Américains écrivent *humor*, reprenant à la lettre le terme latin. L'anglophone Jacques Vaché supprime quant à lui la première lettre. Ce fameux "h" des *Lettres de guerre* s'envole de l'Humour pour se poser, narquois, dans la frondaison pathétique et grandiloquente du Poète : pour hacher menu le trop sérieux Breton, Vaché a inventé le sobriquet "po*h*ète" ».

> épargnée. [...] Un surmoi de pure simulation, véritable dentelle du genre, n'est plus retenu par Vaché que comme parure; une extraordinaire lucidité confère à ses rapports avec le soi un tour insolite, volontiers macabre, des plus inquiétants. C'est de ces rapports que jaillit à jet continu l'humour noir, l'Umour (sans h) selon l'orthographe inspirée à laquelle il recourt, l'Umour qui va prendre avec lui un caractère initiatique et dogmatique[8].

À l'opposé de cette *science* des solutions imaginaires proposée par Jarry et incarnée par Vaché, allait simultanément s'en greffer une autre, beaucoup plus grave celle-là, parce qu'elle présentait l'œuvre de Sigmund Freud par le biais d'un ouvrage qui venait de paraître en français *La Psycho-analyse des psychoses et des névroses*[9]. C'était un sujet qui avait brusquement captivé le jeune étudiant Breton parce que, depuis qu'il avait commencé à travailler dans les services de santé des hôpitaux de l'armée, il avait été témoin des délires, des dissociations de la personnalité, des hallucinations dont étaient victimes les soldats ramenés du front avec des commotions quelquefois irréversibles. Sur ses instances, en juillet 1916, il fut transféré à St-Dizier, en Haute-Marne, afin d'œuvrer au Centre psychiatrique de la IIe armée dirigé par le docteur Raoul Leroy, un ancien assistant du Professeur Jean-Martin Charcot qui, à l'École de la Salpêtrière à Paris, avait eu quelque temps pour élève Freud lui-même.

Tandis qu'il approfondissait la pensée de Freud, Breton se passionna pour cette vie inconsciente qui dirigeait le monde de la conscience et s'émerveilla devant la complexité infinie de l'esprit humain. Côtoyer quotidiennement la folie avait quelque chose de terrifiant et de fascinant à la fois parce qu'il entendait un discours dans lequel la

[8] André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 494-495. * En italique dans le texte.

[9] Il s'agissait du premier livre sur la psychanalyse publié en France par les soins des Professeurs Angelo, Hesnard et Étienne Régis, dans lequel toute l'œuvre de Freud était prise en compte et traduite en français. Cet ouvrage parut à la Librairie Alcan, à Paris, en 1914.

conscience, censure impitoyable, n'avait plus de pouvoir. Au-delà des propos incohérents, il s'étonnait de cette parole soudainement libérée et capable de produire un langage absolument bouleversant, qui n'était pas sans lui rappeler quelque analogie avec certains écrits poétiques, logiquement injustifiables mais incontestablement prestigieux, magnifiques, qui l'avaient captivé à jamais, les *Illuminations* de Rimbaud étant justement de ceux-là.

Pendant les cinq mois que Breton passa à St-Dizier, il se plongera avec tant d'acharnement dans l'étude de la psychiatrie, se donnant corps et âme dans sa nouvelle fonction de médecin auxiliaire, que la tentation fut grande de renoncer à la poésie pour devenir « médecin d'asile ». S'il parvint à conserver son intérêt pour l'écriture poétique, ce fut surtout grâce à Valéry et à Apollinaire, avec lesquels il resta en contact tout au long de son service dans l'armée. Par la suite, il eut l'occasion d'agrandir son cercle de connaissances par sa rencontre avec Adrienne Monnier, une jeune libraire nouvellement installée au cœur de Paris. Selon Breton, cette dernière avait « su faire de sa librairie le foyer d'idées le plus attractif de l'époque[10] » et, à chacune des permissions qui le ramenaient à Paris, il se replongeait avec joie dans cette vie littéraire d'avant-garde à laquelle il avait de plus en plus envie de prendre part. Déjà, en juillet 1916, il avait participé avec Apollinaire à la publication d'une revue en faveur de l'art moderne, *Sic* (Sons Idées Couleurs), dirigée par Pierre Albert-Birot, ce qui lui avait permis de rencontrer deux jeunes

---

[10] Adrienne Monnier ouvre La Maison des Amis des livres, rue de l'Odéon (Paris) en 1915. Sa librairie est aussi une bibliothèque de prêt, ce qui permet de mieux faire connaître à ses clients et amis la littérature contemporaine, encore peu diffusée à l'époque. Elle savoure les livres et les offre à déguster comme de bons petits plats. Cette gourmande invétérée ne peut s'empêcher de comparer les textes qu'elle aime aux mets qui lui plaisent, le bonheur de lire à celui de manger. Convivialité et plaisir partagé : telles sont pour elle les nécessités d'une bonne table et d'une bonne librairie. Elle conseille ses visiteurs, discute avec eux, organise des soirées littéraires où sont proposées des conférences et des lectures.

poètes, Louis Aragon — jeune soldat médecin auxiliaire comme lui — et Pierre Reverdy. Cependant, au fil des longs mois qu'il avait vécus dans un univers en marge de la raison, une grande transformation s'était opérée en lui parce que sa pensée s'était ouverte au domaine de l'inconscient et sa conception de la poésie avait, elle aussi, considérablement évolué.

D'abord, en tant que médecin auxiliaire, il avait eu maintes et maintes fois l'occasion de mettre en pratique la méthode freudienne préconisée par l'ouvrage de Hesnard et Régis, qui consistait à proposer à ses patients toutes sortes de mots choisis au hasard, afin que ces derniers les associassent librement à d'autres mots. À écouter leurs réponses spontanées, toutes plus étonnantes les unes que les autres, il s'était rendu compte de la richesse de création générée par l'esprit humain lorsque celui-ci ne fonctionnait plus sous le contrôle de la volonté. Création délirante, certes, mais ô combien géniale; aussi en était-il venu insensiblement à considérer la poésie beaucoup moins comme un art que comme une libération de la parole.

D'autre part, depuis son enrôlement dans l'armée, il avait constamment dû faire appel aux leçons d'« Umour » de Vaché et de Jarry parce que, sans cet état d'esprit de dérision salutaire, il n'aurait pu conjurer la cruelle réalité de la guerre et supporter les conséquences désastreuses qu'elle entraînait sur chacun des blessés dont il avait la charge :

> Nous qui au cours de cette guerre atteignîmes vingt ans, c'est-à-dire l'âge où l'on systématise sa vie, dûmes, ce faisant, tenir compte de réalités implacables. Pour n'en pas éprouver trop de désagrément, nous fûmes conduits à attacher peu d'importance à toutes choses. Nous en vînmes à demander à nos philosophes, à nos poètes le même sacrifice. À tel assaut de raisonnable, nul mieux que Jarry ne se trouva résister[11].

---

[11] André Breton, « Alfred Jarry », *Les Pas perdus,* 4e éd., Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1924, p. 47-48.

Ainsi, ces années de guerre imprimèrent une nouvelle orientation à la poésie de Breton parce qu'elle s'inscrira, dorénavant — comme il ne cessera jamais de le répéter sa vie durant—, « dans une opération de grande envergure portant sur le langage[12] ». C'en était fini, pour lui, de la recherche esthétique, quand il produisit son tout premier texte poétique en prose, à partir du témoignage d'un de ces traumatisés des champs de bataille, « un fou qui ne croyait pas à la guerre ». Ce poème insolite, qu'il intitula « Sujet »[13], n'avait plus rien de commun avec les sonnets mallarméens qu'il avait pratiqués jusque-là et, quand il le proposa à la critique de ses nouveaux amis, Reverdy fut impressionné et inféra que « l'orientation qui se dessinait dans ce dernier poème pourrait donner de bons fruits ». De fait, « Sujet » préfigure les écrits automatiques des *Champs magnétiques*[14] que Breton, en collaboration avec Philippe Soupault, écrira au printemps de 1919 et dans lesquels la plume qui court pour écrire en se moquant de la logique et du bon sens, file littéralement « une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange mais qui, du moins, apparaît chargée de tout ce que le poète [...] recèle alors d'émotionnel[15] ».

Quand la guerre prit fin, en novembre 1918, et qu'il se retrouva démobilisé avec ses amis Louis Aragon et Philipe Soupault, Breton savait que, jamais plus, ils n'accepteraient de rentrer dans le moule de la conformité pour accomplir ce que la société attendait d'eux. Tous trois poètes — Aragon hautement littéraire et Soupault résolument moderne —, l'amitié de ces jeunes gens que la guerre avait arrachés, comme tant d'autres, « à toutes

---

[12] André Breton, « Du surréalisme en ses œuvres vives », 1953, *Manifestes du Surréalisme*, *op. cit.* p.179.
[13] Ce tout premier écrit poétique de Breton marquant la nouvelle orientation de sa poésie fut publié dans la revue *Nord-Sud* (n°14, avril 1918), dont Pierre Reverdy était le directeur.
[14] André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques,* Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 29.
[15] André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, [Paris], [s.é.] 1965, p. 68.

leurs aspirations pour les précipiter dans un cloaque de sang, de sottise et de boue [16]», allait les unir pour donner un nouvel élan à la poésie, en la délivrant de la contrainte esthétique du beau (de *faire joli*) et, surtout, de la contrainte de la raison qui brimait toute imagination poétique. En cette année de 1919, changer le cours des choses en poésie était leur but suprême mais, dans ce Paris d'après-guerre où rien ne semblait vouloir évoluer, le poids des traditions — carrière, hiérarchie, reconnaissance et consécration, restait incontournable. Dada leur apparut alors comme la seule façon d'exprimer toute cette révolte qui grondait en eux contre toutes les formes d'un pouvoir qui avait permis d'en arriver à « l'inutilité du sacrifice de tant de vies[17] ». Par exemple, lors de la deuxième manifestation de Dada à Paris le 5 février 1920, trente-huit conférenciers se relayèrent pour la lecture de manifestes, et tous étaient à saveur furieusement antisociale :

> À bas tout! Plus de peintres, plus de littérateurs, plus de musiciens, plus de sculpteurs, plus de religion, plus de républicains, plus de royalistes, plus d'impérialistes, plus d'anarchistes, plus de socialistes, plus de bolcheviques, plus de politiques, plus de prolétaires, plus de démocrates, plus de bourgeois, plus d'aristocrates, plus d'armées, plus de police, plus de patries, enfin assez de toutes ces imbécillités, plus rien, plus rien, rien, rien, rien, rien. De cette façon, nous espérons que la nouveauté sera la même chose que ce que nous ne voulons plus. [...] Vivent les concubines et les concubistes. Tous les membres du mouvement DADA sont présidents[18] ».

Tandis qu'ils nommèrent — par esprit de dérision puisqu'ils ne voulaient surtout pas être des littérateurs mais seulement des chercheurs partageant fraternellement le fruit de leur travail —, la première revue qu'ils publièrent de concert, en mars 1919, *Littérature*, ils n'eurent de cesse que de s'en prendre à tous ceux qu'ils considéraient comme traîtres à

---

[16] André Breton, *Entretiens (1913-1952)* avec André Parinaud et avec D. Arban, J.-L. Bédouin, R. Bélance, C. Chonez, P. Demarne, J. Duché, F. Dumont, C.-H. Ford, A. Patri, J.-M. Valverde, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 29.
[17] *Ibid.*, p. 55.
[18] Pierre Daix, *La Vie quotidienne des Surréalistes 1917-1932,* Paris, Hachette, 1993, p. 103.

leurs idéaux, et leurs actions furent particulièrement virulentes dans le domaine de la littérature puisque, en conformité avec l'esprit dada, ils étaient *anti-art* et, surtout, ils rejetaient violemment tout ce que ce système impliquait d'adulation pour une recherche avide de récompenses honorifiques. Par exemple, en 1921, Breton fut l'instigateur du procès fictif intenté contre Maurice Barrès, « un homme que la volonté de puissance », dit-il, avait porté « à se faire le champion des idées conformistes les plus contraires à celles de sa jeunesse [...][19] ». Beaucoup plus corrosive fut la diatribe « Un cadavre » qu'en 1924, il écrivit avec Paul Éluard, Louis Aragon, Drieu la Rochelle et Joseph Delteil à la mort d'Anatole France parce que, explique Breton, « sur le plan humain, nous tenions son attitude pour la plus louche et la plus méprisable de toutes : il avait fait ce qu'il fallait pour se concilier les suffrages de la droite et de la gauche. Il était pourri d'honneurs et de suffisance [...][20] ». Ce pamphlet « qui défiait l'opinion du temps presque dans son ensemble » valut à Breton et à Aragon de perdre leur emploi chez le couturier-collectionneur Doucet mais rien ne pouvait endiguer la révolution que ces jeunes poètes, qui avaient, entre temps, « lâché Dada », voulaient faire advenir sur le langage d'abord, sur la société ensuite parce qu' « en vérité, » précise Breton, « [...] une volonté de subversion générale nous possédait[21] »; et il ajoute : « Il faut bien comprendre cela, si l'on veut que les mots *La Révolution surréaliste*, qui vont avoir cours un peu plus tard, prennent tout leur sens et cessent de paraître hyperboliques, comme de l'extérieur ils paraissaient alors.

---

[19] André Breton, *Entretiens (1913-1952), op. cit.*, p. 73.
[20] *Ibid.*, p. 100-101.
[21] *Ibid.*, p. 98.

Durant une certaine période, nous allions en quelque sorte user de réciprocité à l'égard d'un monde qui nous scandalisait[22] ».

C'est pourquoi, si les premiers numéros de *Littérature* avaient conservé un contenu assez proche de celui que publiaient les revues traditionnelles (le premier numéro contenait le très néo-classique « Cantique des colonnes » de Paul Valéry, tandis que le deuxième s'ouvrait sur les *Poésies* de Lauréamont, pour lesquelles Breton était allé à la Bibliothèque Nationale recopier l'unique exemplaire), avec la contribution de Tzara, ils produisirent progressivement l'effet de déception et de destruction que Breton avait espéré, afin de traduire ce « vrai esprit nouveau[23] » dont Jacques Vaché n'avait cessé d'appeler le déchaînement jusqu'à sa mort, survenue tragiquement en janvier 1919 :

> [...] *Littérature* a entrepris [la publication] des *Lettres de guerre* de Jacques Vaché; elle a, par dérision, sollicité de Jules Mary, l'auteur de *Roger la Honte*, ses souvenirs sur Rimbaud; elle a entraîné le monde littéraire dans un traquenard qu'on n'a pas oublié en ouvrant auprès des écrivains l'enquête « Pourquoi écrivez-vous ? » et en enregistrant, par ordre de médiocrité, leurs réponses en grande majorité lamentables. Mais ce qui est bien autrement significatif [...], c'est que dans ses numéros d'octobre à décembre 1919, *Littérature* publie, sous ma signature et celle de Soupault, les trois premiers chapitres des *Champs magnétiques*. Incontestablement, il s'agit là du premier ouvrage *surréaliste** (et nullement dada) puisqu'il est le fruit des premières applications systématiques de l'écriture automatique[24].

C'est dans ce contexte de luttes continuelles contre l'ordre établi dans le milieu littéraire et, surtout, pour faire émerger ce nouveau mouvement en le faisant se démarquer d'autres regroupements d'avant-garde qui, eux aussi, cherchaient leur voie en dehors des

---

[22] *Ibid.*

[23] Jacques Vaché, *Lettres de guerre précédées de 4 essais d'André Breton,* Paris, Éric Losfeld, coll. « Le Désordre », 1970, p. 69. Dernière lettre, en date du 19 décembre 1918, de Jacques Vaché à André Breton : « Toutefois, et naturellement, je m'en rapporte à vous pour préparer les voies de ce Dieu décevant, ricaneur un peu, et terrible en tous cas — Comme ce sera drôle, voyez-vous, si ce vrai ESPRIT NOUVEAU se déchaîne ! ». * En majuscules dans le texte.

[24] André Breton, *Entretiens (1913-1952), op. cit.,* p. 61-62. * En italique dans le texte.

sphères traditionnelles, que Breton en vint à rédiger son *Manifeste du surréalisme*, le 15 octobre 1924.

Tout d'abord, il s'agissait de définir le mouvement en défendant le choix du nom « surréalisme », parce que ce nom avait déjà été revendiqué par d'autres, dont le poète franco-allemand Yvan Goll[25] :

> En hommage à Guillaume Apollinaire, qui venait de mourir et qui, à plusieurs reprises, nous paraissait avoir obéi à un entraînement de ce genre, sans toutefois y avoir sacrifié de médiocres moyens littéraires, Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURRÉALISME* le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition et dont il nous tardait de faire bénéficier nos amis. Je crois qu'il n'y a plus aujourd'hui à revenir sur ce mot et que l'acception dans laquelle nous l'avons pris a prévalu généralement sur son acception appollinarienne.
> [...] C'est de très mauvaise foi qu'on nous contesterait le droit d'employer le mot SURRÉALISME* dans le sens très particulier où nous l'entendons, car il est clair qu'avant nous ce mot n'avait pas fait fortune. Je le définis donc une fois pour toutes.
> SURRÉALISME*, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.
> ENCYCL. *Philos.** Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute- puissance du rêve; au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie[26].

D'autre part, il fallait que 1924 fût véritablement « l'An I » du mouvement surréaliste aux yeux du monde entier. Breton dit qu'« avec la publication du *Manifeste*, le surréalisme

[25] Pour battre de vitesse le groupe de Breton et ses amis avec lesquels il venait de se brouiller, le poète franco-allemand Yvan Goll s'empressa de publier une revue qu'il nomma *Surréalisme* et dont le contenu faisait état d'un *Manifeste du surréalisme* quelques semaines avant le *Manifeste* de Breton, qui, lui, parut le 15 octobre de la même année. La revue, qui restera au niveau d'un exemplaire unique, se voulait dans la tonalité « Esprit nouveau » de Guillaume Apollinaire et proposait un programme pour un »théâtre surréaliste ».
Voir à ce sujet Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste,* Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 329-334.
[26] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme, op. cit.,* p. 36-38. * En italique et en majuscules dans le texte.

entr[ait] dans sa phase raisonnante[27] » parce qu'il fondait et justifiait théoriquement ce qui avait été jusque-là effervescence expérimentale : il « sanctionn[ait] une façon de voir et de sentir qui a[vait] eu tout le temps de se dégager et de se réfléchir, de se préciser, de se formuler en termes revendicateurs au cours des années précédentes[28] ». C'est pourquoi le *Manifeste* nommait expressément tous les membres qui s'étaient ralliés au mouvement :

> Ont fait acte de SURRÉALISME ABSOLU* MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac[29].

À la critique qui s'offusquait — « moins de manifestes, des œuvres » —, les Surréalistes pouvaient, cette année-là, répondre par plusieurs publications: *Le Libertinage* et *Une vague de rêves*, d'Aragon; *Mourir de ne pas mourir*, de Paul Éluard; *Deuil pour deuil*, de Robert Desnos; *Immortelle maladie*, de Benjamin Péret; *Les Reines de la main gauche*, de Pierre Naville; *Les Frères Durandeau, de* Philippe Soupault; *L'Allure poétique,* de Jacques Baron; *Les Pas perdus*, *Poisson soluble* et *le Manifeste du surréalisme*, d'André Breton[30]. À cela, s'ajoutait la revue *Littérature* dont le dernier numéro parut en juin avec un inédit d'Arthur Rimbaud, *Un cœur sous une soutane*, tandis que s'ouvrait, en octobre, au 15 de la rue de Grenelle, un « Bureau de recherches surréalistes », dont le but initial était de « recueillir toutes les communications possibles touchant les formes qu'est susceptible de prendre l'activité inconsciente de l'esprit[31] ». Enfin, en remplacement de *Littérature*, le 1er

[27] André Breton, *Entretiens (1913-1952), op. cit.,* p. 97.
[28] *Ibid.*, p. 83.
[29] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme, op. cit.,* p. 38. * En majuscules dans le texte.
[30] Dans *Entretiens (1913-1952), op. cit.,* p. 100, Breton cite aussi *L'Ombilic des Limbes*, de Antonin Artaud, mais après vérification, il s'avère que cette publication n'eut lieu qu'en 1925.
[31] *Ibid.*, p. 112.

décembre 1924, parut le premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste* dirigée par Pierre Naville et Benjamin Péret, dont la devise s'affichait en lettres capitales sur la page couverture : « Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme ». La préface claironnait : « Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux à qui la nuit est avare, le surréalisme est le carrefour des enchantements [...], mais il est aussi le briseur de chaînes [...] La Révolution... La Révolution... Le réalisme, c'est émonder les arbres, le surréalisme, c'est émonder la vie[32] ».

Avec le *Manifeste*, le « Bureau de recherches surréalistes » et *La Révolution surréaliste*, le surréalisme entrait vraiment dans sa phase organisée et publique. Après sa formation officielle, d'autres membres se joignirent rapidement au groupe et, avec la venue d'Antonin Artaud — « possédé par une sorte de fureur qui n'épargnait pour ainsi dire aucune des institutions humaines[33] » —, dès le second numéro de janvier 1925, la revue prit un ton beaucoup plus « insurrectionnel », comme aime à le rappeler André Breton :

> Sous l'impulsion d'Artaud[34] des textes collectifs d'une grande véhémence sont à ce moment publiés. Alors que les « papillons surréalistes » qui étaient partis deux ou trois mois plus tôt du Bureau des recherches semblaient encore hésiter sur le chemin à prendre (poésie, rêve, humour) et, tout compte fait, étaient des plus inoffensifs, brusquement ces textes sont pris d'une ardeur insurrectionnelle. Tel est le cas de la « Déclaration du 27 janvier 1925 », de celle qui s'intitule : « Ouvrez les prisons, licenciez l'armée », des adresses « au Pape » et « au Dalaï-Lama », des lettres « aux recteurs des Universités européennes » et « aux écoles du Bouddha », de la « lettre aux médecins-chefs des asiles des fous » qu'on peut relire dans l'ouvrage *Documents surréalistes**. Le langage s'est dépouillé de tout ce qui pouvait lui prêter un caractère ornemental, il se soustrait à la « vague de rêves » dont a parlé Aragon, il se veut acéré et luisant, mais luisant à la façon d'une arme[35].

---

32 Pierre Daix, *La Vie quotidienne des Surréalistes 1917-1932, op. cit.*, 1993, p. 7
33 André Breton, *Entretiens (1913-1952), op. cit.* p. 112.
34 Antonin Artaud s'est joint au groupe surréaliste après la parution du *Manifeste.*
35 André Breton, *Entretiens (1913-1952), op. cit.*, p. 112-113. * En italique dans le texte.

Au départ, le *Manifeste* ne devait être que la simple *préface* d'un ouvrage réunissant les historiettes de *Poisson soluble*, ces textes automatiques que Breton avait sélectionnés parmi tous ceux qu'il avait écrits au printemps de la même année : « Le *Manifeste*, ne l'oublions pas, est un mode d'emploi de *Poisson soluble*. Et s'il devient ce que son titre annonce, c'est sous l'effet de circonstances extérieures : la mort d'Anatole France, le 12 octobre, qui provoque nos surréalistes à l'improvisation d'un pamphlet : *Un cadavre*[36] ». Cependant, parce que Breton souhaitait garder la préséance du nom « surréalisme » au mouvement émergeant parmi d'autres qui revendiquaient ce titre, le *Manifeste* prit plutôt la forme d'une *défense* de la théorie surréaliste, et le recueil des trente-deux textes automatiques sélectionnés et colligés par Breton sous le titre *Poisson soluble* devint alors *l'illustration* de cette théorie :

> Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre *non-conformisme** absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge [...]. Ce monde n'est que très relativement à la mesure de la pensée et les incidents de ce genre[37] ne sont que les épisodes jusqu'ici les plus marquants d'une guerre d'indépendance à laquelle je me fais gloire de participer. Le surréalisme est le « rayon invisible » qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires. « Tu ne trembles plus, carcasse. » Cet été les roses sont bleues; le bois c'est du verre. La terre drapée dans sa verdure me fait aussi peu d'effet qu'un revenant. C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs[38].

Dans sa vie comme dans ses écrits, Breton a cherché à transfigurer le monde réel parce que, dit-il, « sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère; à

---

[36] Pierre Daix, *La Vie quotidienne des Surréalistes 1917-1932, op. cit.*, 1993, p. 234.
[37] Breton faisait mention d'incidents marquants survenus à diverses sommités du monde philosophique ou scientifique. Par exemple, Pasteur ne s'occupa de la fermentation du raisin que par accident, et lui aussi, Kant, ne s'occupa de l'intelligence de la femme que par accident, etc.
[38] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 63-64. * En italique dans le texte.

proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage[39] ». Pour capter ces forces inconnues, Breton va consciencieusement appliquer la conception de la poésie selon le Romantisme allemand, en particulier selon Novalis, qui affirme précisément : « La poésie est le réel véritablement absolu. C'est là le noyau de ma philosophie. Plus c'est poétique, plus c'est vrai[40] ». À cela, le surréalisme a ajouté le retour aux sources primitives, lorsque la magie donnait du monde une connaissance immédiate au-delà de toute restriction rationnelle, et Benjamin Péret en fera même le sujet de l'introduction d'un ouvrage ultérieur, *Anthologie des mythes, légendes et contes d'Amérique* : « L'homme des anciens âges ne sait penser que sur le mode poétique et, malgré son ignorance, pénètre peut-être intuitivement plus loin en lui-même et dans la nature dont il est à peine différencié que le penseur rationaliste en la disséquant à partir d'une connaissance toute livresque[41] ». Breton, lui aussi, sera amené à écrire plusieurs articles sur l'art magique et, dans l'un d'entre eux, il reconnaîtra pleinement l'héritage laissé par Novalis :

> [Si Novalis] a choisi les mots « d'art magique » pour nous dépeindre la forme d'art qu'il aspirait lui-même à promouvoir, on s'assure, en effet, qu'il avait disposé des balances voulues pour peser ses termes [...]. Novalis, en effet, fait sienne la conception de Paracelse, selon qui « il n'y a rien au ciel et sur la terre qui ne soit dans l'homme » aussi bien que celle de Swedenborg : « Toutes les apparences et toutes les formes matérielles ne sont que des masques et des enveloppes qui laissent deviner les sources les plus intimes de la nature ». Sa fidélité à la pensée dite « traditionnelle » s'exprime sans ambages : « Nous sommes en relation avec toutes les parties de l'univers, ainsi qu'avec l'avenir et le passé ». S'il reprend à son compte ce qui est par excellence le postulat magique [...] : « Il dépend de nous que le monde soit conforme à notre volonté », il est, en effet, trop poète pour que son premier soin ne soit pas de

---

[39] *Ibid.*, p. 19

[40] Suzanne Macé, *Enjeu philosophique du conte romantique. Conceptions esthétiques de Novalis*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 232.

[41] Benjamin Péret, « Introduction », *Anthologie des mythes, légendes et contes d'Amérique*, Paris, Albin Michel, 1960, p 13.

> faire apparaître ce qui se cache de validité sous certaines expressions toutes faites, en fin de compte très significatives bien que leur sens ait été déprécié par l'usage : « Tout contact spirituel ressemble à celui de la baguette magique ». Ainsi, aux yeux de Novalis, la magie, même dépouillée de son appareil rituel, garderait, dans notre vie de chaque jour, toute son efficace. [...] Ce qui nous retient dans l'idée que Novalis s'est faite de l'« art magique », c'est qu'elle est à la fois assimilation des données ésotériques qui concourent à le définir, en même temps qu'appréhension géniale d'un besoin d'investigation et d'intervention extra-rationalistes (on dira de nos jours surrationalistes) qui ne va faire que se creuser et s'aiguiser jusqu'à nous[42].

Ainsi donc, puisque la logique a été le frein qui a inhibé tout élan créateur, tuant dans l'œuf les possibilités de découvertes en réduisant au silence les forces de l'imagination par le recours à des règles strictes et arbitraires, Breton et les surréalistes, en s'appuyant sur le postulat magique : « Il dépend de nous que le monde soit conforme à notre volonté », vont lui opposer, désormais, l'exploration illimitée de l'insolite et aboutir à cette philosophie si particulière du surréalisme que Ferdinand Alquié explique comme n'étant plus une philosophie de la Nature, mais bien plutôt une philosophie de l'Esprit, du langage, et de la liberté. Il ajoute que le conscient et l'inconscient s'expriment également à notre conscience claire et que le désir y conserve une place essentielle tandis que la pensée, qui peut être collective ou universelle, a tous les caractères de la pensée humaine :

> L'imagination surréaliste refuse le donné et le déréalise, le désir y choisit, dans la vie quotidienne, ce qui le satisfait, et, les cadres logiques de la perception étant brisés, tous les rapprochements deviennent permis, et sont sources de lumière. Cette pensée est parente de la réflexion qui nous permet de nous affranchir du donné en prenant, par rapport à lui, ce recul qui est le signe de notre autonomie : elle choisit, elle comprend, elle invente. Elle n'est pas le chemin qui conduit de l'image au réel, la force aveugle et naturelle par laquelle s'incarneraient des formes. Elle est, bien plutôt, la faculté libératrice qui nous permet de passer du réel à l'image elle-même[43].

---

[42] André Breton, *Perspective cavalière*, Texte établi par Marguerite Bonnet, « Sur l'art magique* », Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1996, [1970], p. 148-154.
[43] Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme,* Paris, Flammarion, 1956, p. 180-182.

C'est à la lumière de cette philosophie — déréaliser pour passer du réel à l'image elle-même — que nous entreprendrons notre projet d'étude. Les deux textes que nous avons retenus pour analyse — le texte n°16 et le texte n°23 — font partie des trente-deux « historiettes » sélectionnées par Breton parmi une centaine d'écrits automatiques qu'il a rédigés dans sept cahiers d'écolier, entre mars et mai 1924 (exception faite du texte n°32, qui parut dans la revue *Littérature* en mai 1922). Tout en insistant sur le caractère « purement automatique » de ces trente et un textes, Breton se défend qu'une structure volontaire ait présidé à leur disposition et précise que « tout au plus un souci de variété et d'aération entre eux, comme dans les colliers, a décidé de leur enchaînement[44] ». Puisque *Poisson soluble* est une illustration de la théorie surréaliste, on devrait y retrouver certains thèmes qui sont chers au surréalisme : la femme, le désir, l'amour, le rêve et le mythe, le tout véhiculé par une image poétique libérée de toute contrainte logique, étant entendu que « l'image est une création pure de l'esprit, [qu']elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées [et que] plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique[45] [...] ». C'est justement sur cette pierre angulaire que s'appuya, entre autres, André Breton, lorsqu'il en vint à énoncer les fondements du *Manifeste du surréalisme :*

> C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image**, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par

[44] André Breton, *Poisson soluble*, *op. cit.*, p. 154. Notes : « L'homme est soluble dans sa pensée ».

[45] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 31. En fait, Breton cite ce que le poète Pierre Reverdy écrivit dans la Revue *Nord-Sud* de mars 1918. En 1917, Reverdy avait fondé cette revue à laquelle collaborèrent les poètes dadaïstes, dont certains devinrent ensuite les Surréalistes.

> conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes. Le principe d'association des idées, tel qu'il nous apparaît, s'y oppose. Ou bien faudrait-il en revenir à un art elliptique, que Reverdy condamne comme moi. Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit en vue de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux[46].

Peut-être parce que les historiettes n°16 et n°23 sont le fruit de la seule imagination de Breton et qu'elles sont l'aboutissement de cinq ans de pratique régulière de l'écriture automatique, leur lecture s'est révélée, pour nous, beaucoup plus captivante que celle des *Champs magnétiques*, comme si les modifications constantes qui surgissaient au détour de chacun de ces courts « récits », loin de nous lasser par leur non-sens continuel ou leur aspect éternellement « décousu », opéraient ces transformations avec un charme qui ne s'est jamais démenti de ligne en ligne; comme si nous avions brusquement été plongés dans un univers où, tous règnes confondus, faune, flore et humanité se mouvaient avec une grâce et une harmonie que seul le souffle poétique si particulier de Breton avait eu le pouvoir de révéler :

> C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » [...]. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent [...]. On revit, dans l'ombre, une terreur précieuse. Dieu merci, ce n'est encore que le Purgatoire. On traverse, avec un tressaillement, ce que les occultistes appellent des *paysages dangereux**. Je suscite sur mes pas des monstres qui guettent; ils ne sont pas encore trop malintentionnés à mon égard et je ne suis pas perdu, puisque je les crains. Voici « les éléphants à tête de femme et les lions volants » que, Soupault et moi, nous tremblâmes naguère de rencontrer[47], voici le « poisson soluble » qui m'effraye bien encore un peu. POISSON

---

[46] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 51. * En italique dans le texte.

[47] Cette « faune inavouable » surgit lorsque Breton et Soupault écrivirent *Les Champs magnétiques*, en 1919 et se retrouve dans la partie intitulée « Éclipses » : « La mer que nous aimons ne supporte pas les hommes aussi maigres que nous. Il faut des éléphants à têtes de femmes et des lions volants. La cage est ouverte et l'hôtel fermé [...] » (André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques, op. cit.*, p. 49).

> SOLUBLE*, n'est-ce pas moi le poisson soluble, je suis né sous le signe des Poissons et l'homme est soluble dans sa pensée ! La faune et la flore du surréalisme sont inavouables [...]. Venant après quantité d'essais auxquels je me suis livré dans ce sens depuis cinq ans et dont j'ai la faiblesse de juger la plupart extrêmement désordonnés, les historiettes qui forment la suite de ce volume m'en fournissent une preuve flagrante. Je ne les tiens à cause de cela, ni pour plus dignes, ni pour plus indignes, de figurer aux yeux du lecteur les gains que l'apport surréaliste est susceptible de faire réaliser à sa conscience[48].

Comme l'a souligné Sarane Alexandrian[49] dans son ouvrage *Le Surréalisme et le Rêve* publié en 1974 et cité par Pierre Daix dans *La Vie quotidienne des Surréalistes, Poisson soluble* fut écrit à la même période et de la même façon qu'ont été réalisés les écrits automatiques *Connaissance de la mort* de Roger Vitrac et *Les Reines de la main gauche* de Pierre Naville (remarquons qu'il s'agit des nouvelles recrues; Pierre Naville n'a encore que vingt et un ans) :

> Breton réunit chez lui cinq ou six amis, pas toujours les mêmes; ils s'échauffent dans une conversation générale [...] ou se racontent leurs rêves; puis le silence se fait, chacun se retire dans un coin, ouvre un cahier, et se met à écrire à la vitesse V" ce qui lui passe par la tête. Un phénomène de contagion ou d'osmose se produit; celui dont l'inspiration languit est gagné par la rapidité d'exécution de son voisin. [...] Une fois la séance achevée, chacun lit à voix haute sa production; on pousse de grands éclats de rire devant des résultats par trop baroques, on savoure longuement les trouvailles inattendues[50].

Et, toujours dans *La Vie quotidienne des Surréalistes*[51], Sarane Alexandrian ajoute : « J'ai dit que *Poisson soluble* était "un bal masqué de confidences" parce que

[48] André Breton, « Manifeste du surréalisme», 1924, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 55-56. * En italique et en majuscules dans le texte.

[49] Sarane Alexandrian (1927-2009), essayiste, romancier, historien d'art et critique littéraire fut le bras droit et l'ami de Breton (on dit même qu'il fut le théoricien n°2 du surréalisme) jusqu'à leur rupture en octobre 1948. Cependant, il ne remit jamais en cause son estime et son admiration pour le fondateur du surréalisme. « Auprès de lui, on apprenait le savoir-vivre des poètes, dont l'article essentiel est un savoir-aimer... On l'admirait pour la dignité de son comportement d'écrivain, ne songeant ni aux prix, ni aux décorations, ni aux académies », a écrit Sarane Alexandrian dans son mémorable *André Breton par lui-même* (Seuil, 1971).

[50] Pierre Daix, *La Vie quotidienne des Surréalistes 1917-1932, op. cit.*, p. 211.

[51] *Ibid.*, p. 212.

Breton y fait référence à ses croyances et à ses sentiments cachés, je suis en mesure d'aller plus loin et d'affirmer : *Poisson soluble*, c'est la clef du surréalisme. » Au sens où *le Manifeste* « a d'abord été conçu comme la préface pour *Poisson soluble* » : « Breton, craignant qu'on ne se méprenne sur cet écrit poétique, voulut le faire précéder d'une déclaration de principes ».

Puisque Breton nous invite à nous plonger au cœur d'une poésie débarrassée des scories que des siècles de dictature de la raison avaient accumulées autour de chaque tentative du procès d'écrire, notre propos est de vérifier jusqu'à quel point les deux textes surréalistes que nous avons choisis comme sujet d'étude rencontrent les nouveaux critères poétiques que Breton a désormais voulu privilégier, et qu'il a élaborés dans le *Manifeste* de 1924. Tour à tour, nous verrons, dans chacune des deux parties que comporte notre mémoire — l'analyse de chaque historiette en constituant une partie —, comment s'organise et se réalise cette esthétique poétique et dans quelle mesure elle rejoint les écrits ultérieurs de Breton, tant il est vrai que ce dernier est toujours resté d'une fidélité absolue, dans sa pratique littéraire, envers les principes esthétiques de ses débuts. Nous n'ignorons pas qu'une pensée évolue forcément dans le temps — c'est le lot de notre humanité —, et que celle de Breton subit, elle aussi, ce peaufinage qui est le propre d'une grande œuvre. Ayant admis que les écrits de Breton, inscrits dans la durée, gagneront en nuances et même, quelquefois, sauront reconnaître en toute lucidité et avec une honnêteté jamais démentie là où certaines attentes ont été déçues — « L'histoire de l'écriture automatique dans le

surréalisme serait, je ne crains pas de le dire, celle d'une infortune continue[52] » est définitivement de ceux-là —, nous nous proposons malgré tout de mettre en lumière la constance esthétique qui les traverse.

Pour ce faire, nous ferons d'abord largement appel à l'intertextualité ou plutôt à l'intratextualité[53] puisque dans l'œuvre de Breton reviennent à profusion les mêmes mots ou expressions — par exemple, les occurrences de *verre* et de *cristal* ainsi que leur corollaire, la *transparence* avec la *maison* et le *château de verre;* celles de *fougère*, de *vierge* et de *nickelé;* celles de *maison* et de *fenêtre;* celle de *l'oiseau* sous toutes ses espèces; celles du *temps* et de ses variantes *balance*, *jour*, *nuit*, *minuit*, *heure*; celles de l'*attente* et du *désespoir* avec respectivement le *soleil* et le *froid*; celles du *bois* et de la *forêt*; celle du *cerf*; celle de l'*hermine*; celles de la *chevelure* et des *cheveux* de femme avec le geste obsédant de les *peigner;* celle de l'*eau* et de ses multiples facettes telles que *onde*, *inonde*, *puits*, *puiser*, *source*, *pluie*, *orage*… Quelquefois même, l'intratextualité pourra se nicher au sein de deux textes en apparence fort différents parce que, habillés de façon tout aussi saisissante, ils nous présentent la même vision surréaliste.

Ensuite, parce que nous ne pouvions raisonnablement pas établir la constance esthétique de toute une vie en nous basant seulement sur l'analyse de deux textes —

---

[52] André Breton, « Le Message automatique », *Point du jour*, 2e éd., Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1934, p. 226-227.

[53] « Remarque : Autotextualité et intratextualité — Nous dirons que l'autotextualité est une relation globale […] qui va du texte comme tout à lui-même comme tout ou à une partie de lui-même. Lorsque la relation est entièrement locale, une partie d'un texte renvoyant à une autre partie de ce texte, il y a intratextualité. Nous dirons qu'il y a auto-intratextualité lorsqu'une partie d'un texte renvoie à elle-même » (Louis Hébert et Lucie Guillemette, *Intertextualité, Interdiscursivité et intermédialité*, avec la collaboration de Mylène Desrosiers, François Rioux et Éric Trudel, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des signes », Série « Actes », 2009, p. 73).

fussent-ils les premiers témoins de « l'aventure surréaliste[54] » écrits dans la foulée du *Manifeste* de 1924 —, nous avons opté pour la présentation de courts extraits d'une assez large partie de l'œuvre poétique de Breton, ceux que, précisément, nous avons utilisés pour faire jouer l'intratextualité. À l'aide de tous ces textes — certains proviennent de *Poisson soluble*; d'autres, des poèmes, pour la plupart, proviennent des recueils *Mont de piété, Clair de terre, Le Revolver à cheveux blancs, L'Air de l'eau, Signe ascendant, Fata Morgana, Les États généraux, Constellations...* Grâce à cette lecture étendue, notre démarche a pu ainsi dépasser le stade d'une analyse à l'intérieur d'un corpus restreint pour rayonner à travers l'œuvre de Breton et démontrer à quel point elle regorge d'images récurrentes, tout en ayant loisir de faire dialoguer les textes les uns avec les autres.

Enfin, parce que ces écrits, avec leur foisonnement d'images dont la portée dépasse « l'étreinte poétique[55] » d'un poème pour s'inscrire dans la durée et donner pleinement son sens à la vie, il nous a paru souhaitable, pour souligner la constance esthétique de l'œuvre, de présenter également des extraits des grands textes théoriques de Breton (*Manifestes du surréalisme*; *Les Pas perdus; Point du jour*; *Le Surréalisme et la peinture*; *Anthologie de l'humour noir; Entretiens*; *Perspective cavalière...*) ainsi que ses récits à saveur largement autobiographique (*Nadja*; *Les Vases communicants; l'Amour fou*; *Arcane 17*). En plus de nous référer au *Manifeste* de 1924 pour vérifier que les textes faisant l'objet de notre analyse portaient effectivement la trace de la poétique élaborée par Breton à cette période,

---

[54] Terme qui apparaît dans le titre du livre de Marguerite Bonnet. *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste, op. cit.*
[55] André Breton, « Sur la route de San Romano », *Signe Ascendant* suivi de *Fata Morgana, Les États généraux, Des épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la,* Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1971, p. 122-124.

nous avons ainsi pu nous appuyer sur l'œuvre théorique, ce qui venait corroborer le résultat de notre recherche.

Nous sommes consciente que d'autres approches auraient pu être envisagées mais c'est celle que nous avons retenue parce que nous croyons qu'un texte surréaliste, c'est aussi indéfinissable et complexe que la vie elle-même. « Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme[56] » s'interrogeait Breton dans *Nadja*. C'est un peu de cette façon que nous avons abordé les deux textes de *Poisson soluble* choisis pour analyse, sans hâte aucune pour mieux les apprivoiser et même, nous permettre d'errer souvent, cheminant d'hypothèse en hypothèse sans jamais vraiment trancher avec certitude. Déconcerter le lecteur pour le tenir captif sous « le murmure inépuisable », n'était-ce pas le vœu le plus cher de Breton[57] et de « l'aventure surréaliste » ? Alors, foin de la raison et entrons de plain-pied dans le rêve !

> Fais tomber ces voiles qui t'environnent et passe la main aux saisons pures que tu fais lever dans tes rêves, ces saisons où l'écho n'est plus qu'un grand lustre de poissons qui s'avance dans la mer, ces saisons où l'amour n'a plus qu'une tête qui est couverte de cerceaux de lune, d'animaux en flammes : l'amour, ce stère de papillons[58].

---

[56] André Breton, *Nadja*, édition entièrement revue par l'auteur [1963], Paris, Le Livre de poche, 1970, p. 128.
[57] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 54. : « [...] Il n'est pas mauvais que [ces images] le déconcertent finalement, car déconcerter l'esprit c'est le mettre dans son tort ».
[58] André Breton, « Le calorifère aux yeux bleus, texte n° 30 », *Poisson soluble*, *op. cit.*, p. 113-114.

CHAPITRE I

POISSON SOLUBLE, Texte n°16 « La pluie seule est divine »

Comme nous venons de le voir dans l'introduction, le surréalisme s'affirme profondément anti-littéraire et, dès les premières pages du *Manifeste*, Breton ne se fait pas faute de fustiger le roman, genre que, dit-il, il a en horreur parce qu'issu en droite ligne de « l'attitude réaliste inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France [...][59] ». Désespéré de « vi[vre] encore sous le règne de la logique », Breton espère ardemment qu'à la suite des découvertes de Freud sur l'inconscient, « un courant d'opinion se dessine[ra] enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires » parce que, dit-il, « l'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits[60] ». L'écriture automatique vient donc à point nommé pour nourrir ce besoin pressant de « pratiquer la poésie[61] » comme on vit sa vie, en en faisant tout simplement une activité particulière de l'esprit.

Puisque les contes, pour les psychanalystes, s'apparentent aux rêves et aux fantasmes, et qu'ils traduisent sous forme d'images les processus de l'inconscient, quoi de plus naturel que de glisser au fil de l'écriture automatique ce genre de récit, généralement court, ayant pour sujet des aventures imaginaires ? Dans le *Manifeste*, Breton parle justement de

[59] André Breton, « Manifeste du surréalisme» 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 14.
[60] *Ibid.*, p. 19.
[61] *Ibid.*, p. 28.

l'intérêt du conte et se désole que, devenu adulte, l'homme ait perdu la « virginité d'esprit [de l'enfant] pour prendre un plaisir extrême à *Peau d'Âne*[62]* ». Cependant, dans un élan d'exaltation, il ajoute : « Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus[63] ».

C'est sûrement ce qui l'a incité à écrire sous forme de contes ou de récits fantastiques la plupart des textes qui constituent le recueil de *Poisson soluble*. Bien sûr, rien n'est jamais tranché dans chacune des histoires car le surréalisme se méfie des genres littéraires. C'est pourquoi chaque historiette participe tantôt d'un conte, tantôt d'une nouvelle fantastique, tantôt d'un récit à saveur autobiographique où l'imaginaire emprunte au réel. Bien souvent même, il y a mélange des genres, et c'est de cet amalgame que naît l'atmosphère irréelle et invraisemblable de *Poisson soluble.* Dans *La Vie quotidienne des Surréalistes, 1917 1932,* Pierre Daix cite à nouveau Sarane Alexandrian, disant que ce dernier a raison de souligner « l'évolution certaine entre *Les Champs magnétiques* et *Poisson soluble :* dans le premier livre, Breton expérimente le texte-hallucination; dans le second, il cherche à produire le texte-rêve[64] ».

Il est temps maintenant de vérifier si l'historiette n°16 répond effectivement aux critères de ce que le critique littéraire Sarane Alexandrian a qualifié de « texte-rêve ». Voici qu'en l'espace d'une quarantaine de lignes, Breton transforme subrepticement la nature d'un élément on ne peut plus naturel — la pluie — tandis que, comme le petit Poucet traçant son itinéraire avec des cailloux, il répand ça et là les petites gouttes de « pluie »

[62] *Ibid.*, p. 25. * En italique dans le texte.
[63] *Ibid.*, p. 26.
[64] Pierre Daix, *La Vie quotidienne des Surréalistes 1917-1932, op. cit.*, p. 214.

vingt-cinq fois tout au long de son chemin d'écriture, mais il le fait avec un tel doigté que cette insistance ajoute à l'agrément du texte, nous faisant passer par toutes les couleurs que cette pluie malicieuse s'avise d'adopter, depuis « la pluie *jaune* » (ligne 5) jusqu'à la « pluie *blanche* » (ligne 33) en passant par « la pluie *noire* » (ligne 6) et « la pluie *orangée* » (ligne 20).

La pluie seule est divine, [...] (ligne 1).

D'entrée de jeu, cette affirmation a de quoi intriguer parce qu'elle va à l'encontre de l'opinion généralement répandue que la pluie, excepté pour la culture du sol, c'est toujours quelque peu ennuyant. Ici, c'est tout le contraire qui se produit : tombant littéralement comme un cadeau du ciel dès les premiers mots de l'introduction, cette pluie va peu à peu perdre de sa divinité pour s'humaniser en cours de route et, au contact du héros-narrateur, se métamorphoser en une amoureuse alanguie n'attendant qu'un baiser de son Prince pour lui prêter vie. Bien sûr que, pour ce faire, Breton a réuni tous les ingrédients du conte, plus particulièrement du conte de fées puisqu'il peuple son récit d'objets fantastiques (« des œufs d'oiseaux-mouches entièrement transparents »; une rivière qui charrie des diamants; un château de verre) et de personnages imaginaires (la pluie, les orages, les oiseaux du sommeil, l'oiseau-pluie, l'oiseau-lyre...) qui évoluent de façon intemporelle dans le monde du merveilleux avec envoûtement, sortilège, rêve éveillé... afin que la quête du héros se termine par un dénouement heureux.

Déjà, l'incipit « la pluie seule est divine », avec l'attribut magique, « divin », que lui confère le narrateur, possède le même pouvoir évocateur que le traditionnel « il était une

fois » et nous fait dresser l'oreille, attentifs que nous sommes à la suite d'une histoire qui promet d'être féerique. D'ailleurs, tout comme dans *La Belle-au-bois-dormant*, l'action se situe au cœur d'une forêt, là où le fantastique côtoie si bien le réel qu'il en prend aussitôt la densité et, dans cette forêt au bruissant feuillage tout secoué de pluie, il y a des chevauchées incessantes de grands seigneurs — « Les grands seigneurs au jabot de pluie, je les ai vus passer un jour à cheval et c'est moi qui les ai reçus à la Bonne auberge » (lignes 3 à 5) — comme mystérieusement descendus du ciel par le biais *des orages* de la phrase précédente : «quand les orages secouent sur nous leurs grands parements, nous jettent leur bourse [...] » (lignes 1 à 2). Il est intéressant de noter comment la pluie, élément féminin, trouve non seulement grâce aux yeux du narrateur, mais encore se fait « divine » alors que les orages, éléments masculins, sont plutôt perçus par ce dernier comme des perturbateurs venant déranger l'ordre naturel des choses. Plus mystérieux encore est leur point de ralliement, cette « Bonne auberge » qui se campe en plein bois et dont le tenancier n'est nul autre que le narrateur. Cette introduction (lignes 1 à 8) pourrait déjà, à elle seule, être un récit complet et l'histoire pourrait fort bien s'en tenir là, enserrée qu'elle est par son commencement au pouvoir magique « la pluie seule est divine » et son dénouement qui nous revient en écho, auquel le laconique ajout de renforcement « mais n'oublions pas que » amplifie le caractère sacré de la pluie, comme si, d'un point de vue *relatif*, ce n'était plus simplement la pluie qui, *à elle seule* (sans orage et sans vent), était divine mais bien la pluie qui, *seule* de tous les éléments naturels, et donc d'un point de vue *absolu,* était divine.

> Ce jour de pluie, jour comme tant d'autres où je suis seul à garder le
> troupeau de mes fenêtres au bord d'un précipice sur lequel est jeté un pont de larmes,
> j'observe mes mains qui sont des masques sur des visages, des loups qui
> s'accommodent si bien de la dentelle de mes sensations (lignes 9 à 12).

Au paragraphe suivant, nous entrons d'emblée dans le feu de l'action puisque, sans transition aucune, le narrateur interrompt le fil de son histoire pour nous dresser soudainement le tableau de sa détresse, en revenant à la réalité qui est la sienne, une succession de jours mornes que la pluie vient encore attrister : « Ce jour de pluie, jour comme tant d'autres ». À peine ébauché, le conte de fée cède la place au mortel ennui du quotidien qui, chez le narrateur, prend un aspect tout à fait dramatique. Sa peine est telle, « au bord d'un précipice sur lequel est jeté un pont de larmes », que l'effleure l'idée d'en finir : se jeter, peut-être, du haut d'une de ses fenêtres qu'il ne finit plus de contempler solitairement à cœur de journée, tel le gardien d'un troupeau de moutons parti pour de long mois en transhumance dans les alpages d'été avec ses bêtes ? Dans cet état de dérive mentale amorcée par le syntagme inusité « où je suis seul à garder le troupeau de mes fenêtres », même ses mains ont abandonné le narrateur dans son projet d'écriture; elles se dérobent douloureusement et il ne lui reste plus qu'à les porter à son visage pour s'en faire un masque et s'isoler ainsi du monde *qui lui est extérieur*. Cette propension au rêve éveillé que manifeste le narrateur, nous la retrouvons dans la plupart des écrits poétiques de Breton, ce qui lui permet, en tout temps, de décrocher du réel. Ainsi, par exemple, dans le poème « Mille et mille fois », du recueil *Clair de terre* :

La neige que je prends dans la main et qui fond
Cette neige que j'adore fait des rêves et je suis un de ces rêves
Moi qui n'accorde au jour et à la nuit que la stricte jeunesse
nécessaire
Ce sont deux jardins dans lesquels se promènent mes mains
qui n'ont rien à faire[65]

[65] André Breton, « Mille et mille fois », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de* l'eau, *op. cit.,* p.79-80.

En l'espace de quatre lignes, les mots « rêve » et « main » reviennent respectivement deux fois, *comme s'il* y avait un lien invisible mais nécessaire de l'un à l'autre, ce que le poète souligne d'ailleurs, puisqu'il constate amèrement que, tandis qu'il rêve et se transforme sans cesse, ses mains, elles, restent oisives, *comme si* elles étaient dénuées de vie. Et c'est exactement ce que va constater, lui aussi, le narrateur du texte n°16 puisque, lui aussi, il va prendre *plusieurs* visages et porter *plusieurs* masques, comme s'il y avait dédoublement de sa personnalité, selon les circonstances. Quelles circonstances ? La suite du récit nous éclairera, sans doute. Comment, au passage, ne pas remarquer l'enchaînement inattendu qui a conduit l'image conventionnelle « mes mains qui sont [comme] des masques sur des visages », c'est-à-dire comme « des loups » de dentelle à se transformer pour devenir cette surprenante métaphore « la *dentelle* de mes sensations » ? Souvent, Breton aime à tisser ce travail arachnéen — la dentelle — dans le fil de son discours, comme ici, dans le poème « Nœud des miroirs », du recueil *Le Revolver à cheveux blancs* :

> Et les saisons qui ne sont pas quatre mais quinze ou seize
> En moi parmi lesquelles celle où le métal fleurit
> Celle dont le sourire est moins qu'une *dentelle*[66]

Dans un autre poème, « Vigilance », également du recueil *Le Revolver à cheveux blancs*, il lui arrive même d'évoquer successivement tout ce qui lui tient à cœur dans l'existence, depuis le *soleil* jusqu'à la *pluie* en passant par l'*amour*, bien entendu, qu'il traite d'abord sur le plan de l'intellect (*absence*, *présence*) mais que très vite, sa pensée concrétise en mots dont le souvenir évanescent garde toujours l'odeur et l'empreinte

---

[66] André Breton, « Nœud des miroirs », *Le Revolver à cheveux blancs, Œuvres complètes*, vol. II, édition établie par Marguerite Bonnet, [Paris], Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 87-88.

charnelle… au creux d'une *dentelle* — métaphore de la femme — ce qui lui permet de se raccrocher au fil de la vie :

> Sans prendre garde aux passants de la vie qui font sonner très loin
> leurs pas traînants
> Je vois les arêtes du soleil
> À travers l'aubépine de la pluie
> J'entends se déchirer le linge humain comme une grande feuille
> Sous l'ongle de l'absence et de la présence qui sont de connivence
> Tous les métiers se fanent il ne reste d'eux qu'une *dentelle* parfumée
> Une coquille de *dentelle* qui a la forme parfaite d'un sein
> Je ne touche plus que le cœur des choses je tiens le fil[67]

Le narrateur de « Vigilance » ressent certainement le même sentiment d'abandon et de mortelle solitude que celui du texte n°16 qui, lui aussi, pourrait dire : « À travers l'aubépine de la pluie, j'entends se déchirer le linge humain comme une grande feuille sous l'ongle de l'absence et de la présence qui sont de connivence » parce que, dans les deux textes, il est question d'un profond mal-être dont l'origine est incontestablement amoureuse pour le premier (« Une coquille de dentelle qui a la forme parfaite d'un sein ») mais qui reste à démontrer pour le second. Par contre, si l'on se réfère à l'expression « ne pas faire dans la dentelle » signifiant « ne pas s'embarrasser de délicatesse », on peut présumer que les sensations du narrateur, dans « La pluie seule est divine », ne sont que raffinement subtil et que par leur immatérialité, elles ont cessé, depuis longtemps, d'habiter l'espace terrestre. Déjà, au paragraphe précédent, la notion de dentelle avait été introduite par une série de saisissantes métaphores telles que « les grands seigneurs au *jabot de pluie* » (l'usage conventionnel étant, bien sûr, un jabot *de dentelle*) et « leurs grands *parements* », ce qui, avec « nous jettent leur *bourse* » (sous-entendu *de grands seigneurs*) avait campé

67 André Breton, «Vigilance », *Le Revolver à cheveux blancs, op. cit.*, p. 94.

adroitement le décor princier pour la suite du récit. D'ailleurs, c'est à ce moment précis que la profonde tristesse du narrateur se mue en *attente* parce que l'idée lui vient qu'en se voilant la face avec ses mains, il se soustrait délibérément à l'éventualité d'une meilleure fortune :

> [...] tristes mains, vous me cachez toute la beauté peut-être, je n'aime pas votre air de conspiratrices » (lignes 12 à 13).

Timide à l'énonciation, ce « peut-être » devient vite si fort que le temps n'est plus aux représailles inutiles : « je vous ferais bien couper la tête, ce n'est pas de vous que j'attends un signal » (lignes 13 à 14); il s'agit de se placer immédiatement dans les conditions optimales d'attente pour recevoir cette pluie bienfaisante — objet unique de son *désir* — et, pour cela, il y a tout un rituel à accomplir :

> [...] j'attends la pluie comme une lampe élevée trois fois dans la nuit, comme une colonne de cristal qui monte et qui descend, entre les arborescences soudaines de mes désirs » (lignes 14 à 16).

Le signal peut prendre différentes formes, selon que le narrateur l'installe dans le *monde réel* tel le falot qu'on agite pour diriger, depuis la berge, un bateau dans la nuit, ou dans son *monde imaginaire* pour qu'il vienne épouser la courbe exacte de son désir. Cette « lampe élevée trois fois dans la nuit », ne serait-elle pas magique *comme* la lampe merveilleuse d'Aladin surgissant dans son esprit enfiévré et qui s'apprêterait, docile, à exaucer son vœu le plus cher ? À cet instant, le trouble causé par ce désir de plus en plus envahissant enflamme de plus belle l'esprit du narrateur et, d'emblée, cela se reflète sur son énonciation. Soudain, les mots se pressent, désordonnés; et voilà même qu'ils sortent carrément de leur « lit », *comme* une rivière en crue. Emportés par le déluge verbal dont le narrateur vient de subir l'emprise, les mots font fi du sens coutumier que, depuis toujours,

la raison leur a attribué, et ils se laissent passionnément entraîner dans des associations terriblement déconcertantes :

> Mes mains ce sont des Vierges dans la petite niche à fond bleu du travail : que tiennent- elles ? je ne veux pas le savoir, je ne veux savoir que la pluie [...] » (lignes 16 à 18).

Tout de suite, avant même que d'analyser plus avant, nous ressentons l'intense désir sous-jacent exprimé par les mots sans suite logique mais qui, pourtant, semblent travailler tous ensemble pour nous *faire voir* une petite niche mystérieuse et sacrée tout à la fois, cachée sûrement dans quelque recoin secret de l'inconscient du narrateur. N'était-ce du profond sentiment antireligieux connu de Breton, pour un peu, nous associerions cette « petite niche » au tabernacle d'une église et, pour nous en dissuader, il nous faut recourir à la connotation non religieuse du mot « vierge », qui revient de temps à autre dans la poésie de Breton. Ainsi, par exemple, dans « Le Marquis de Sade a regagné », du recueil *L'Air de l'eau*, Breton cite le « fil de la Vierge » (curieusement, il a écrit le mot avec une majuscule) — qui désigne le fil d'araignée des champs — pour exprimer et, en quelque sorte, canaliser le désir sexuel :

> C'est par cette brèche que je vois
> Les grandes ombres craquantes la vieille écorce minée
> Se dissoudre
> Pour me permettre de t'aimer
> Comme le premier homme aima la première femme
> En toute liberté
> Cette liberté
> Pour laquelle le feu même s'est fait homme
> Pour laquelle le marquis de Sade défia les siècles de ses grands
> arbres abstraits
> D'acrobates tragiques
> Cramponnés au fil de la Vierge du désir[68].

---

[68] André Breton, « Le marquis de Sade a regagné », *ibid.*, p. 165.

Par contre, dans « C'est aussi le bagne », du recueil *Clair de terre*, en nous donnant à voir des statues placées ça et là à l'intérieur d'une ville, nul doute qu'il utilise la connotation religieuse du mot « vierge » parce qu'il fait référence à la mère de Jésus :

> Les petites statues se donnent la main à travers la ville
> C'est la Nouvelle Quelque Chose travaillé au socle et à l'archet de
> l'arche
> L'air est taillé comme un diamant
> Pour les peignes de l'immense Vierge en proie à des vertiges d'essence
> alcoolique ou florale
> La douce cataracte gronde de parfums sur les travaux[69]

Dans le texte n°16, l'élan de cœur du narrateur est si incontrôlé qu'il semble s'être libéré de toute connotation, religieuse ou non, pour que seule demeure la ferveur d'une prière qui se fait suppliante : « Mes mains ce sont des Vierges dans la petite niche à fond bleu du travail : que tiennent-elles ? je ne veux pas le savoir, je ne veux savoir que la pluie [...] ». Le premier moment de surprise passé, nous essayons de deviner quel motif a, l'instant auparavant, poussé le narrateur à s'insurger contre ses mains qui, selon lui, n'en font décidément qu'à leur tête. L'empêcheraient-elles de s'adonner à l'écriture de son récit, en exerçant une distraction incessante sur sa pensée ? Voudraient-elles prendre le contrôle de la situation, c'est-à-dire diriger le discours qui est en train de s'écrire, là, sous nos yeux, et dont l'issue semble de plus en plus incertaine ? C'est possible, parce qu'après avoir voulu la leur couper, cette tête, voilà que le narrateur semble plutôt opter pour une collaboration pacifique et retourner à ses pensées qui se *nichent*, *vierges* encore, au *creux* de son être *inconscient*. Est-ce la raison de cette dérive de mots qui nous fait maintenant passer fébrilement de « mains » à « Vierges » avant que ces dernières n'aillent — ou ne

---

[69] André Breton, « C'est aussi le bagne », *ibid.*, p. 58-59.

retournent — se blottir « dans la petite niche » dont le « fond bleu » présuppose l'existence de parois pareillement colorées et, là où l'on attendait, selon toute logique, le mot *vi-trail*, l'écriture automatique a placé, par un simple transfert de syllabe, *tra-vail*. À propos du travail sur les mots, voici ce qu'écrivait Breton dans « Les mots sans rides » :

> Certes les six « jeux de mots » publiés dans l'avant-dernier numéro de LITTÉRATURE* sous la signature de Rrose Sélavy m'avaient paru mériter **la plus grande attention, et cela***, en dehors de la personnalité de leur auteur Marcel Duchamp, du fait de ces deux caractères bien distincts : d'une part leur rigueur mathématique (déplacement de lettre à l'intérieur d'un mot, échange de syllabe entre deux mots, etc.) [...]. C'était là, à mon sens, ce qui depuis longtemps s'était produit de plus remarquable en poésie[70].

La dérive étant enclenchée, pourquoi ne pas aller, ensuite, de *vitrail* à *cristal*, ce qui permet au narrateur de reprendre le fil de son *travail d'écriture* et aussi de nous conduire, ultérieurement, depuis cette « colonne de *cristal* qui monte et qui descend » (lignes 15 à 16) jusqu'à cet énigmatique « château de *verre* » (ligne 41) dont il semble avoir fait, de toute éternité, l'objet de sa quête éperdue ? De fait, *la maison de verre* est un thème récurrent dans les écrits de Breton parce qu'habiter cette sorte de maison transparente est justement l'un de ses mythes obsédants, comme ici, dans le poème « Mille et mille fois » du recueil *Clair de terre*:

> Il faut se méfier de l'idée que roulent les torrents
> Ma construction ma belle construction page à page
> *Maison insensément vitrée* à ciel ouvert à sol ouvert
> C'est une faille dans le roc suspendu par des anneaux à la tringle
> du monde
> C'est un rideau métallique qui se baisse sur des inscriptions divines
> Que vous ne savez pas lire[71]

---

[70] André Breton, « Les mots sans rides », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 169-170. * En majuscules et en caractères gras dans le texte.
[71] André Breton, « Mille et mille fois », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op.cit.*, p. 79-80.

S'il arrive que nous ne sachions pas lire ce qu'il nous donne *à voir*, Breton peut aller jusqu'à passer un véritable pacte autobiographique avec le lecteur que nous sommes. Rappelons que le pacte autobiographique, est, selon Philippe Lejeune, la pierre angulaire de toute autobiographie, c'est-à-dire tout « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[72] ». Ainsi en est-il dans *Nadja*, où, se posant en objet de son livre[73], Breton promet qu'il se livrera tout entier et sans artifice, assumant une fois de plus son goût pour une transparence totale :

> Je persiste [...] à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef [...]. Pour moi, je continuerai à habiter *ma maison de verre, où l'on peut voir* à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur *un lit de verre aux draps de verre*, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au *diamant*[74].

Le *verre* s'inscrit tout naturellement dans de très nombreux poèmes bretoniens, peut-être parce que ce matériau offre des possibilités infinies d'ouverture sur le monde, dans tous les sens du terme. D'abord, il permet de *voir,* ce qui n'était sûrement pas pour déplaire à un poète qui, non seulement a fait profession de donner *à voir*, mais encore qui s'est voué à la *transparence* comme d'autres se sont voué à Dieu. Ensuite, quand on sait que l'objectif du surréalisme était de délivrer l'homme de cette prison mentale où sa raison l'avait enfermé, comment s'étonner que le verre fût sollicité pour se libérer de cette étroitesse d'esprit étouffante et qu'il devînt, par conséquent, un matériau privilégié par les

---

[72] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p.14.

[73] Même si le sujet est cette jeune femme appelée mystérieusement Nadja, il reste qu'elle n'occupe qu'une toute petite partie dans le livre et qu'il y est beaucoup plus question de Breton et de ses amis ainsi que de l'entrée d'un nouvel amour dans sa vie.

[74] André Breton, *Nadja*, *op.cit.*, p. 18.

Surréalistes pour la confection de certains objets surréalistes. *Le Grand verre*[75] de Marcel Duchamp dut sûrement frapper l'imaginaire de Breton parce qu'à sa façon, lui aussi, il fera *exploser* non pas l'acte de peindre mais l'acte d'écrire et donc *l'acte de donner à voir.* Et quelle surface autre que celle du verre pourrait-elle mieux reproduire cette activité visuelle et poétique tout à la fois puisque cela peut devenir l'amorce d'une perspective graphique, d'une certaine façon de voir et, par conséquent, une façon de *transformer le monde*, un but auquel Breton se consacra passionnément tout au long de sa vie sans jamais dévier de cet idéal, pour quelque considération que ce fût ? Ce but, Breton en fera son cheval de bataille et chacun de ses écrits continuera de le clamer haut et fort, comme ici, dans *L'Amour fou*, qu'il rédigea en 1937, soit près de quinze après le *Manifeste* :

> Si je veux que le monde change, si même j'entends consacrer à son changement tel qu'il est conçu socialement une partie de ma vie, ce n'est pas dans le vain espoir de revenir à l'époque de ces contes mais bien dans celui d'aider à atteindre l'époque où ils ne seront plus seulement des contes. La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement. Elle n'existe que dans l'intrication en un seul objet du naturel et du surnaturel, que dans l'émotion de tenir et en même temps de sentir s'échapper le ménure-lyre[76].

Transformer le monde, c'est aussi, pour Breton, manifester *un non-conformisme absolu à l'égard du réel*, ce qu'il revendique haut et fort envers et contre tous. Parce que « le surréalisme est le "rayon invisible" qui permettra [à ses adeptes] un jour de l'emporter sur [leurs] adversaires[77] », Breton poursuit sa pensée en affirmant catégoriquement : « Cet été les roses *sont* bleues; le bois *c'est* du *verre*. La terre drapée dans sa verdure me fait aussi

---

[75] *La mariée mise à nu par ses célibataires, même,* 1915-1923 (date à laquelle Marcel Duchamp décida de l'inachèvement de l'œuvre).

[76] André Breton, *L'Amour fou,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, [1937], p. 122-123.

[77] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, 1924, *op. cit.*, p. 64.

peu d'effet qu'un revenant. C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs[78] ».

C'est pourquoi, plutôt que de poursuivre plus avant l'analyse de « La pluie seule est divine », il nous a paru intéressant de nous livrer à une recherche intratextuelle afin de présenter plusieurs exemples où Breton, bousculant sans vergogne l'ordre logique établi dans le monde réel, s'est fait, le temps de quelques vers, souffleur de *verre*.

Tout d'abord, dans « Le grand secours meurtrier » du recueil *Le Revolver à cheveux blancs*, Breton introduit la fameuse *boîte vitrée*, prélude à toutes celles dans lesquelles les artistes surréalistes enfermeront différents objets au gré de leur fantaisie :

> La statue de Lautréamont
> Au socle de cachets de quinine
> En rase campagne
> L'auteur des Poésies est couché à plat ventre
> Et près de lui veille l'héloderme suspect
> Son oreille gauche appliquée au sol est une *boîte vitrée*
> Occupée par un éclair l'artiste n'a pas oublié de faire figurer au-dessus
>   de lui
> Le ballon bleu ciel en forme de tête de Turc[79]

Dans le second poème, «Hôtel des étincelles », également du recueil *Le Revolver à cheveux blancs*, à moins qu'il ne fasse allusion au verre soufflé, Breton semble jouer avec des mots qui, logiquement, ne vont pas ensemble parce qu'un moulage se réalise avec un matériau que l'on fluidifie avant de le couler dans ou sur un moule pour lui en faire épouser la forme :

---

[78] *Ibid.*
[79] André Breton, « Le grand secours meurtrier », *Le Revolver à cheveux blancs, op. cit.*, p. 99-100.

Les meubles savants entraînent la pièce qui jongle
Avec ses rosaces
Ses rayons de soleil circulaires
Ses *moulages de verre*
À l'intérieur desquels bleuit un ciel au compas[80]

Dans le texte « Rendez-vous » du recueil *Clair de terre*, où l'écriture automatique rappelle l'incohérence des *Champs magnétiques*, Breton se lance dans la description d'une scène étrange où le platine, le soufre, le cadmium, le sel côtoient une statue rose, des vanniers, des acrobates, des zèbres bleus, des bobines d'azur, le télégraphe, des seins, des bambous froids, un bombyx à tête humaine, des arlequins maudits… La scène s'ouvre sur des tempêtes de *verre* et déclenche, pour finir, de grandes catastropshes qui « ressusciteront pêle-mêle » :

> Après les tempêtes cerclées de *verre*, l'éclair à l'armure brouillée et cette enjambée silencieuse sous laquelle la montagne ouvre des yeux plus fascinants que le Siam, petite fille, adoratrice du pays calqué sur tes parfums, tu vas surprendre l'éveil des chercheurs dans un air révolutionné par le platine[81].

Dans un autre texte automatique de la même veine, « Privé », toujours dans le recueil *Clair de terre*, le verre entre dans la composition d'un solénoïde, ce qui détonne complètement avec l'extrême extravagance des propos puisque un solénoïde, c'est un terme technique précis qui désigne une bobine cylindrique de révolution constituée par une ou plusieurs couches de fil conducteur enroulé et traversé par un courant qui crée sur son axe un champ magnétique qui lui est proportionnel :

---

[80] André Breton, « Hôtel des étincelles », *ibid.*, p. 117.
[81] André Breton, « Rendez-vous », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de* l'eau, *op. cit.*, p. 60-61.

> Ce qui reste du moteur sanglant est envahi par l'aubépine : à cette heure les premiers scaphandriers tombent du ciel. La température s'est brusquement adoucie et chaque matin la légèreté secoue sur nos toits ses cheveux d'ange. Contre les maléfices à quoi bon ce petit chien bleuâtre au corps pris dans un solénoïde de *verre noir*[82] ?

Souvent, aussi, Breton aime à *vitrifier* certaines parties du corps humain — cuisse, langue. Bien plus, dans « Il n'y a pas à sortir de là », du recueil *Clair de terre*, Breton va jusqu'à métaphoriser la pensée de la mort, enchâssant ses « squelettes de verre » comme dans des cercueils de verre :

> Comme chacun sait
> Dans l'autre monde qui n'existera pas
> Je te vois blanc et élégant
> Les cheveux des femmes ont l'odeur de la feuille
> d'acanthe
> Ô *vitres superposées* de la pensée
> Dans la terre *de verre* s'agitent les squelettes *de verre*[83].

Dans le poème qui suit, « Au beau demi-jour de 1934 », du recueil *L'Air de l'eau*, Breton pétrifie les cuisses de l'être aimé et, ce faisant, c'est le corps entier qui, d'organique passe à un niveau minéral, s'élevant ainsi au-dessus de la banale condition humaine. Devenu sculpture, le corps féminin acquiert la beauté solennelle d'une œuvre d'art, et « l'inanimé touche ici de si près l'animé que l'imagination est libre de se jouer à l'infini sur ces formes d'apparence toute minérale, de reproduire à leur sujet la démarche qui consiste à reconnaître un nid, une grappe retirés d'une fontaine pétrifiante[84] » :

> J'étais où tu me vois
> Dans le parfum sonné à toute volée
> Avant qu'elles ne revinssent comme chaque jour à la vie changeante
> J'eus le temps de poser mes lèvres
> Sur tes cuisses *de verre*[85].

---

[82] André Breton, « Privé », *ibid.*, p. 62.
[83] André Breton, « Il n'y a pas à sortir de là », *ibid.*, p. 63-65.
[84] André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p.17-18.
[85] André Breton, « Au beau demi-jour de 1934 », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 168-169.

De la même façon, dans « L'Union libre », Breton se laisse aller à son délire imaginatif qui va grandissant au fur et à mesure qu'il rend hommage, en l'idéalisant, au corps de la femme qu'il aime. Quand il arrive au baiser évoqué par la bouche ronde et ferme sertie de dents parfaites, « la langue » forme avec « d'ambre » une assonance rappelant le baiser — mouillé, langoureux, *électrisant* — parce que, justement, l'ambre a la propriété de s'électriser par *frottement*, et c'est pourquoi les Grecs baptisèrent l'ambre « Élektron », d'où le mot « électricité ». Comme l'ambre a aussi des propriétés *magnétiques*, bien sûr qu'il devint, pour l'écrivain des *Champs magnétiques*, le seul matériau qui pouvait s'allier au *verre* pour évoquer l'ardeur passionnément *magnétique* d'un baiser :

> Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière
> grandeur
> Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
> À la langue d'ambre et *de verre* frottés[86].

Le verre fait tellement partie de l'univers quotidien de Breton qu'il ne se contente pas seulement d'en évoquer la substance; il lui faut aussi, comme ici, dans le poème « Ils vont tes membres » du recueil *L'Air de l'eau,* nous donner à voir les ouvriers qui en modèlent la forme pour *habiller* ces châssis de bois qui envahissent, eux aussi, bon nombre de ses écrits — les *fenêtres :*

> Ta grande aile liquide
> Bat dans le chant *des vitriers*[87]

Ou alors, sans vraiment nous en expliquer la raison, comme dans le poème « L'aigle sexuel exulte » du recueil *L'Air de l'eau*, Breton s'en prend au journal dispensateur de

[86] André Breton, « L'Union libre », *ibid.*, p. 93-95.
[87] André Breton, « Ils vont tes membres », *ibid.*, p.174.

nouvelles et, parce que ces dernières semblent ne plus parvenir jusqu'à lui, il le soupçonne de s'être pétrifié comme pour mieux rendre invisible son contenu :

Ton existence le bouquet géant qui s'échappe de mes
bras
Est mal liée elle creuse les murs déroule les escaliers des maisons
Elle s'effeuille dans *les vitrines* de la rue
Aux nouvelles je pars sans cesse aux nouvelles
Le journal est aujourd'hui de verre et si les lettres n'arrivent plus
C'est parce que le train a été mangé[88].

D'autres fois encore, la métamorphose métaphorique s'applique carrément à l'homme et, pour ce faire, Breton n'hésite pas à emprunter au règne animal, afin de faire voir l'animalité qui est en chaque être humain. Ainsi en est-il dans « Le sphinx vertébral » du recueil *Le Revolver à cheveux blancs*, où l'image traditionnelle plus que millénaire du sphinx cède la place à une image résolument moderne :

Il vient c'est *le loup aux dents de verre*
Celui qui mange l'heure dans les petites boîtes rondes [...]
Celui qui fume les petits feux de passage le soir dans les navets [...]
Il vient c'est *le loup aux dents de verre*
Celui qui volait très haut sur les terrains vagues reparus au-dessus des
maisons [...].
Il est visible on le touche il avance avec son balancier sur le fil tendu
d'hirondelles [...][89].

Verre, *cristal* ou *diamant*, tout est une question de degré dans la recherche de cette transparence et, dans une certaine mesure, de cette pureté intransigeante, qui s'applique aussi bien à l'écriture qu'à un mode de vie, ce que Breton exprime très clairement dans son récit à saveur autobiographique *L'Amour fou* où, dit-il, il est « amené à faire ici l'éloge du cristal » :

---

[88] André Breton, « L'aigle sexuel exulte », *ibid.*, p. 163-164.
[89] André Breton, « Le sphinx vertébral », *Le Revolver à cheveux blancs, op. cit.*, p. 92-93.

> Nul plus haut enseignement artistique ne me paraît pouvoir être reçu que du cristal. L'œuvre d'art, au même titre d'ailleurs que tel fragment de la vie humaine considérée dans sa signification la plus grave, me paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ses faces extérieures, intérieures, du cristal. Qu'on entende bien que cette affirmation s'oppose pour moi, de la manière la plus catégorique, la plus constante, à tout ce qui tente, esthétiquement comme moralement, de fonder la beauté formelle sur un travail de perfectionnement volontaire auquel il appartiendrait à l'homme de se livrer. Je ne cesse pas, au contraire, d'être porté à l'apologie de la création, de l'action spontanée et cela dans la mesure même où le cristal, par définition non améliorable, en est l'expression parfaite. La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme[90].

Parce que ce travail d'écriture est devenu, pour Breton, sa façon et sa passion de vivre, il explore infatigablement toutes les ressources de son imagination qu'il désire intarissable, afin de « puiser aveuglément dans le trésor subjectif pour la seule tentation de jeter de-ci de-là sur le sable une poignée d'algues écumeuses et d'émeraudes [...][91] », comme il le fait justement dans le poème « Nœud des miroirs » :

> Les belles fenêtres ouvertes et fermées
> Suspendues aux lèvres du jour...
> Les belles fenêtres de cris d'alarme et de baisers
> Au-dessus de moi au-dessous de moi derrière moi il y en a moins qu'en
> moi
> Où elles ne font qu'un seul *cristal* bleu comme les blés
> Un *diamant* divisible en autant de *diamants* qu'il en faudrait pour se
> baigner à tous les bengalis[92].

---

[90] André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 17-18.

[91] André Breton, « Le Message automatique », *Point du jour*, 2e éd., Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1934, p. 218-219.

[92] André Breton, « Nœud des miroirs », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p. 87-88. Poème déjà cité antérieurement à la page 32.

Ces *trouvailles*, toutes palpitantes encore de l'émotion qui les a dé-*niché*es et que Breton nous donne à voir, elles émaillent, telles des fleurs aux multiples couleurs, le champ poétique amoureusement semé et que *la pluie divine* saura bien faire lever, elle qui nous ramène doucement au cœur même de l'histoire, là où le narrateur attend que vienne enfin le signal de cette ondée bienfaisante qui est, pour sa pensée, la plus *rafraîchissante* des musiques :

> comme une harpe à deux heures de l'après-midi dans un salon de la Malmaison[93] (lignes 18 à 19).

Cet air divin et envoûtant qui vient charmer son oreille, ne serait-ce pas *comme* une pluie de mots qui se bousculeraient dans sa tête avant de trouver place sur sa *feuille de papier*, *vierge* encore ? Qu'importe, alors, si leur agencement peut nous paraître saugrenu dans la phrase précédente (*mains/vierges/niche/fond bleu/travail*) puisque Breton s'est donné pour mission — ne l'a-t-il pas assez proclamé dans la plupart de ses écrits ? — de brouiller l'ordre des mots, ce qui, par ricochet, en altérera forcément le sens habituel :

> Désormais il semble imprudent de spéculer sur l'innocence des mots [...] C'est un petit monde intraitable sur lequel nous ne pouvons faire planer qu'une surveillance très insuffisante et où, de-ci de-là, nous relevons pourtant quelques flagrants délits. En effet l'expression d'une idée dépend autant de l'allure des mots que de leur sens. Il est des mots qui travaillent contre l'idée qu'ils prétendent exprimer. Enfin même le sens des mots ne va pas sans mélange [...][94].

Et c'est bien ce qui se produit dans le texte, puisque *feuille* prend tour à tour l'apparence d'un support d'écriture et d'une « feuille de fougère », que *la pluie* hésite entre la luminosité « orangée » d'une averse et la transparence opalescente des « œufs d'oiseaux-

---

[93] La Malmaison est la résidence *princière* que Napoléon offrit à son épouse Joséphine de Beauharnais. Sans doute était-il rafraîchissant, quand le soleil était encore haut dans le ciel, de se tenir à l'ombre dans les grandes pièces de réception, à écouter une douce musique propice à la rêverie.

[94] André Breton, « Les mots sans rides », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 168-169.

mouches » et que le crépitement rythmé de *la pluie divine,* qui s'est faite *musique*, prend des accents mélodieux avant de s'en aller, petite *voix* évanescente, mourir dans un écho qui ne résonne plus que dans l'esprit du narrateur :

> la pluie divine, la pluie orangée aux envers de feuille de fougère, la pluie comme des œufs entièrement transparents d'oiseaux-mouches et comme des éclats de voix rendus par le millième écho (lignes 19 à 22).

Là aussi, l'arrangement des mots et des idées nous laisse perplexes : pourquoi *aux envers* plutôt qu'aux endroits d'une feuille de fougère, et pourquoi spécialement d'une fougère ? De fait, « fougère » est un mot presque aussi cher aux yeux de Breton que le mot « verre » peut-être parce que cette plante de sous-bois qui, chaque printemps, déroule lentement, voluptueusement, ses crosses semblables à celles des violons afin d'ouvrir ses magnifiques feuilles[95], a quelque chose de sensuellement féminin :

> [...] Qu'est-ce, suis-je tenté de demander, que le modern'style sinon une tentative de généralisation et d'adaptation, à l'art immobilier et mobilier, du dessin, de la peinture et de la sculpture médianimiques ? On y retrouve la même dissemblance dans les détails, la même impossibilité de se répéter qui précisément entraîne la véritable, la captivante stéréotypie; la même délectation placée dans la courbe qui n'en finit plus comme celle de la fougère naissante, de l'ammonite ou de l'enroulement embryonnaire [...][96].

Parce qu'il a toujours aimé passionnément tout ce qui est issu du règne végétal, d'autres fois, pour Breton, « les cheveux des femmes ont l'odeur de la feuille d'acanthe »[97], ce qui lui permet d'associer la beauté de la femme à l'exubérance organique de ces plantes dont les feuilles ornementales dessinent, comme les lignes du corps féminin, un entrelac d'élégantes arabesques. Outre les cheveux, les yeux restent, pour Breton, un mystère

[95] Souvent, Breton parle des feuilles d'acanthe de la même façon qu'il parle des feuilles de fougère.
[96] André Breton, « Le Message automatique », *Point du jour, op. cit.*, p. 235.
[97] André Breton, « Il n'y a pas à sortir de là », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 63-65.

insondable sur lequel il ne finit plus de s'interroger parce que, dit-il, « les grands yeux clairs, aube ou aubier, *crosse de fougère*, rhum ou colchique, les plus beaux yeux des musées et de la vie à leur approche comme les fleurs éclatent s'ouvrent pour ne plus voir, sur toutes les branches de l'air[98] ». Et là encore, s'il fait appel à la métaphore de la fougère c'est que, telle le phénix renaissant de ses cendres, cette dernière peut revivre dans le règne minéral par l'intermédiaire de la roche dans laquelle elle s'est fossilisée :

> Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme... J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre. Elle, je sais que dans toute la force du terme il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j'étais le soleil. [...] J'ai vu ses *yeux de fougère* s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer[99].

Breton attribue volontiers le mystère exaltant du développement de la crosse du ptéridophyte qui va se transformer en une *merveilleuse* feuille de fougère à la femme dont il est sur le point de tomber amoureux. C'est comme si sa sensibilité se trouvait immédiatement mise en éveil et anticipait, sur le seuil de ce jour mémorable, la volupté de l'amour :

> Cette jeune femme qui venait d'entrer était comme entourée d'une vapeur — vêtue d'un feu ? — Tout se décolorait, se glaçait auprès de ce teint rêvé sur un accord parfait de rouillé et de vert : l'ancienne Égypte, une petite *fougère* inoubliable rampant au mur intérieur d'un très vieux puits, le plus vaste, le plus profond, et le plus noir de tous ceux sur lesquels je me suis penché, à Villeneuve-les-Avignon, dans les ruines d'une ville splendide du XIVe siècle français, aujourd'hui abandonnée aux bohémiens[100].

[98] André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 14.
[99] André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 128-131.
[100] André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 62.

Peut-on voir, dans ce transfert métaphorique de la fougère à la femme, un lien avec l'attachement profond que Breton avait pour la légende de Mélusine, cette femme que sa mère, la fée Persine, avait condamné à se métamorphoser tous les samedis en serpent au-dessous du nombril mais qui lui avait prédit aussi qu'elle vivrait le cours naturel d'une vie de femme et mourrait naturellement si elle trouvait un homme qui voulût bien l'épouser en acceptant la condition de ne *jamais* la voir le samedi ? Sans doute, car Breton, dans *Arcane 17*, consacre un long passage à Mélusine et à la filiation qu'il voit en elle avec *toutes* les femmes de la terre — la femme étant cette médiatrice indispensable entre l'homme et l'univers :

> Mélusine au-dessus du buste se dore de tous les reflets du soleil sur le feuillage d'automne. Les serpents de ses jambes dansent en mesure au tambourin, les poissons de ses jambes plongent et leurs têtes reparaissent ailleurs comme suspendues aux paroles de ce saint qui les prêchait dans le myosotis, les oiseaux de ses jambes relèvent sur elle le filet aérien. Mélusine à demi reprise par la vie panique, Mélusine aux attaches inférieures de pierraille ou d'herbes aquatiques ou de duvet de nid, c'est elle que j'invoque, je ne vois qu'elle qui puisse rédimer cette époque sauvage. Cette femme tout entière et pourtant la femme telle qu'elle est aujourd'hui [...] prisonnière de ses racines mouvantes tant qu'on veut, mais aussi par elles en communication providentielle avec les forces élémentaires de la nature [...]. Le premier cri de Mélusine, ce fut un bouquet de *fougère* commençant à se tordre dans une haute cheminée [...][101].

Le lien est subtil mais « la pluie divine » dont le narrateur du texte n°16 ne cesse de vanter les charmes magiques est justement une des « forces élémentaires de la nature » avec lesquelles Mélusine et, donc, *toutes* les femmes de la terre sont « en communication providentielle » grâce à un équilibre qui prend racine autant dans le spirituel que dans le charnel. C'est bien d'ailleurs pourquoi cette puissance éternelle de la femme, la seule

---

[101] André Breton, *Arcane 17*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Idées », 1971, p. 68-69.

devant laquelle Breton affirme s'être jamais incliné[102], le surréalisme l'a célébrée inlassablement à travers ses écrits parce que, ce faisant, il a célébré la réconciliation de l'amour charnel et de l'amour spirituel, en effaçant la notion de péché que des siècles de religion avaient instituée, élevant ainsi l'amour humain au niveau du sacré. Dans *L'Amour fou*, en l'occurrence, Breton revendique avec fougue la liberté d'aimer sans que la religion ne vienne entacher de péché la relation amoureuse et, par sa remarque ironique — « La tentation seule est *divine* » —, non seulement vient-il moquer la foudre *divine*, mais encore vient-il, le plus fortuitement du monde (question de hasard objectif, sans aucun doute), souligner l'analogie avec l'incipit de l'histoire que nous sommes en train de lire, « La pluie seule est *divine* » :

> On ne peut s'appliquer à rien de mieux qu'à faire perdre à l'amour cet arrière-goût amer [de toute crainte comme de tout doute], que n'a pas la poésie, par exemple. Une telle entreprise ne pourra être menée entièrement à bien tant qu'à l'échelle universelle on n'aura pas fait justice de l'infâme idée chrétienne du péché. Il n'y a jamais eu de fruit défendu. La tentation seule est divine[103].

Dès lors, débarrassée du carcan religieux, l'union de l'homme et de la femme sera, pour les Surréalistes, un vibrant hymne à la vie parce que l'être humain, réconcilié avec lui-même, redevient enfin maître de son désir et, fort de cette re-connaissance sexuelle harmonieuse, il se sent à nouveau maître de son destin au sein de l'univers : « J'ai à peine besoin de te toucher pour que le vif-argent de la sensitive incline sa harpe sur l'horizon. Mais, pour peu que nous nous arrêtions, l'herbe va reverdir, elle va renaître, après quoi mes

---

[102] André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 130.
[103] *Ibid.*, p. 136.

nouveaux pas n'auront d'autre but que te réinventer. Je te réinventerai pour moi comme j'ai le désir de voir se recréer perpétuellement la poésie et la vie[104] ».

Breton amoureux de la poésie, de la femme et de la vie ne peut rester insensible devant la beauté sous toutes ses formes et la nature entière, à ses yeux, devient objet d'émerveillement parce que, toujours, il y retrouve les vibrations qui lui permettent de laisser s'écouler le flux de l'écriture automatique : « Elle n'est sujette, la nature, à s'illuminer et à s'éteindre, à me servir et à me desservir que dans la mesure où montent et s'abaissent pour moi les flammes d'un foyer qui est l'amour, le seul amour, celui d'*un** être[105] ». Tout est prétexte à devenir lyrisme parce qu'entre le réel et l'imaginaire, l'aventure surréaliste déploie ses paysages de féerie — véritables mondes de la merveille — où ce qui nous est donné à voir n'obéit plus à notre faculté raisonnante mais, sublimation oblige, à notre faculté intuitive, que le texte prenne l'allure d'un conte, d'une nouvelle[106] fantastique ou même d'un récit autobiograhique. Ainsi en est-il, par exemple, de la description d'un lieu réel dans laquelle, une fois de plus, sous nos yeux éblouis, les mots ne touchent plus terre (« pierre *de lune* », « hélices *de verre* ») partis qu'ils sont à la recherche non plus d'un lieu géographique en particulier — ici, le Rocher Percé en Gaspésie —, mais, comme l'espère Breton dans le *Second manifeste*, d'« un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le

---

[104] *Ibid.*, p. 123.
[105] *Ibid.*, p. 140. * En italique dans le texte.
[106] Proche du conte par sa brièveté, la nouvelle s'en distingue par l'univers romanesque qu'elle met en scène : à la différence du conte qui se situe d'emblée dans le domaine du fictif, de l'imaginaire, du merveilleux, la nouvelle dépeint un monde réel, qui l'assimile à un court roman. Si la psychologie des personnages est moins approfondie dans la nouvelle que dans le roman, les protagonistes de la nouvelle ne se réduisent pas, comme ceux du conte, à de simples stéréotypes : ils sont de véritables individus.

communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement[107] » :

> Pourtant cette arche demeure, que je ne puis la faire voir à tous, elle est chargée de toute la fragilité mais aussi de toute la magnificence du don humain. Enchâssée dans son merveilleux iceberg de pierre de lune, elle est mue par trois hélices de verre qui sont l'amour, mais tel qu'entre deux êtres il s'élève à l'invulnérable, l'art mais seulement l'art parvenu à ses plus hautes instances et la lutte à outrance pour la liberté. À l'observer plus distraitement du rivage, le Rocher Percé n'est ailé que de ses oiseaux[108].

Dans cette lutte à outrance pour la liberté, Breton ressemble à un éclaireur diligent chargé de convoyer à bon port un précieux chargement, en brandissant à bout de bras son imagination pour sortir le langage des chemins balisés où la raison l'avait confiné : « Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas. Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore […][109] ». Alors bien sûr que sous sa plume automatique, la dureté minérale du verre, du cristal ou du diamant *peut et doit* côtoyer la souplesse organique, mystérieuse et vivante d'une *feuille de fougère* — la rigidité sans compromis de l'un exaltant la flexibilité toute en douceur de l'autre. Bien sûr aussi qu'un monolithe géant tel que lui est apparue la formidable masse immobile du Rocher Percé *peut et doit* être poétisé et, surtout, habité par un semblant de vie afin d'atténuer son éternelle pétrification. C'est pourquoi le poète a *imaginé* de donner métaphoriquement des ailes au rocher grâce à la gent ailée qui a élu domicile dans chacune de ses anfractuosités et volette continuellement aux alentours de sa nichée.

---

[107] André Breton, « Second manifeste du surréalisme », 1930, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 76-77.
[108] André Breton, *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 61.
[109] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 12-13.

Le narrateur du texte n°16, lui aussi, par la puissance des images qu'il nous donne à voir afin de métaphoriser *sa* divine pluie au-delà des limites métaphoriques du langage *ordinaire*, arrive non pas à donner des ailes à un rocher, mais bien à faire pondre « des œufs entièrement transparents » à de minuscules oiseaux appelés « oiseaux-mouches ». Par conséquent, qu'est-ce qui nous empêche d'imaginer à notre tour qu'aux « trois hélices de verre » (ces attributs *prestigieux* qu'a choisis le poète pour symboliser sa raison de vivre : amour, poésie et liberté) données métaphoriquement par Breton au Rocher Percé pour le faire s'élever au-dessus de sa condition si prosaïquement réelle, correspondent de prodigieuses couvées d'« œufs entièrement transparents » attribuées poétiquement par le narrateur du texte n°16 à de minuscules et quelconques oiseaux pour les métamorphoser et les faire accéder au merveilleux ? Avec l'apparition magique de ces « hélices de verre » et de ces œufs dont la transparence rappelle le cristal, un minéral pour lequel Breton ne tarit pas d'éloges, nous rejoignons en tout point le précepte bretonien énoncé dans le *Manifeste :*

> [...] L'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique, que j'ai tenu à mettre à la portée de tous, se prête particulièrement à la production des plus belles images. On peut même dire que les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance. Il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas. Il va, porté par ces images, qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts. C'est la plus belle des nuits, la nuit des éclairs : le jour, auprès d'elle, est la nuit[110].

Et nous, lecteurs, nous allons aussi, portés par ces images qui nous ravissent et nous laissent à peine le temps de souffler sur le feu de nos doigts pour goûter à cette pluie unique : « la pluie divine, la pluie orangée aux envers de feuille de fougère, la pluie comme

---

[110] *Ibid.*, p. 51-52.

des œufs entièrement transparents d'oiseaux-mouches et comme des éclats de voix rendus par le millième écho » (lignes 19 à 22).

En présumant qu'entre *oiseau* et *œuf*, il existe le même rapport lexical qu'entre l'association *niche-fond-vitrail* — « Mes mains ce sont des Vierges dans la petite niche à fond bleu du travail [...] » (lignes16 à 17) —, nous sommes en droit de nous demander dans quelle mesure « ces œufs entièrement transparents d'oiseaux-mouches » qui, dans le monde réel, se *trouvent* forcément dans un *nid*, ne correspondraient pas aux *trouvailles* que le narrateur vient tout juste de *dé-nicher* en écrivant ces lignes sous la dictée de sa pensée libérée de toute contrainte logique. Quant à la *transparence* de ces œufs qui n'est pas sans rappeler la forme d'une boule de cristal — objet chéri entre tous par Breton — peut-être préfigure-t-elle déjà l'image du *château de verre* qui, nommé expressément à la fin du récit, semble décidément être la quête ultime du narrateur. D'ailleurs, en introduisant de façon inopinée *le château* de Malmaison — la demeure de l'Impératrice Joséphine aux environs de Paris — la narration continue de plus belle de jouer en alternance sur le genre du conte et sur celui du récit. En fait, chaque fois que se produit un nœud ou un temps mort dans l'histoire, la narration fait volte-face afin de repartir sur de nouvelles données. Ainsi, en ce qui concerne le troisième et dernier paragraphe, elle va, comme au paragraphe précédent, recentrer le texte sur la personne du narrateur :

> Mes yeux ne sont pas plus expressifs que ces gouttes de pluie que j'aime recevoir à l'intérieur de ma main; à l'intérieur de ma pensée tombe une pluie qui entraîne des étoiles comme une rivière claire charrie de l'or qui fera s'entretuer des aveugles » (lignes 23 à 25).

Cette fois, le point de départ, ce sont les yeux du narrateur et, par un glissement subtil depuis *l'intérieur* de sa main jusqu'à *l'intérieur* de sa pensée, nous devenons témoin de

cette *pluie d'or* qui se déverse dans son esprit et que, littéralement, il nous *fait voir*, d'où l'utilisation insistante d'un vocabulaire en rapport avec la vision : les *yeux voient* l'étoile qui les *guide* jusqu'à ces eaux dont la *transparence* (rivière *claire*) permet de *voir* les pépites d'or, et cette richesse est à défendre coûte que coûte contre les *non-voyants*. Le reste de la phrase « qui fera s'entretuer des aveugles » demeure sibyllin, sauf si l'on remplace l'or de la rivière par la manne provenant de la dictée de l'inconscient, prélude à l'écriture automatique. Ainsi, les aveugles seraient tous ceux qui se gaussent des créations surréalistes, n'y *voyant* là que le fruit *sans valeur* d'écrivailleurs prétentieux, ce qui donnerait un éclairage particulier à la suite du récit.

> Entre la pluie et moi il a été passé un pacte éblouissant et c'est en souvenir de ce pacte qu'il pleut parfois en plein soleil (lignes 26 à 27).

En effet, cette pluie qui peut tomber « parfois en plein soleil » ferait alors référence au *Manifeste*, en particulier à l'écriture automatique qui peut se pratiquer à tout moment de la journée puisqu'il s'agit simplement de se mettre dans une disposition particulière d'esprit pour recevoir cette pluie d'or. D'ailleurs, cette image de l'eau charriant de l'or après la pluie apparaissait déjà dans l'œuvre écrite par Philippe Soupault et André Breton, *Les Champs magnétiques*, et qui était la toute première manifestation d'écriture automatique :

> *La pluie simple* s'abat sur les fleuves immobiles… Au contact des étoiles filantes, les yeux anxieux des femmes se sont fermés pour plusieurs années. Elles ne verront plus que les tapisseries du ciel de juin et des hautes mers; mais il y a les bruits magnifiques des catastrophes verticales et des événements historiques. Un homme ressuscite pour la deuxième fois. Sa mémoire est plantée de souvenirs arborescents *et il y coule des fleuves aurifères* […][111]

[111] André Breton et Philippe Soupault, « Éclipses », *Les Champs magnétiques*, suivi de *S'il vous plaît* et de *Vous m'oublierez*, préface de Philippe Audoin, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 44.

Si l'on accepte l'enchaînement référentiel précédent — *Le Manifeste* et l'écriture automatique —, les deux phrases suivantes sont la suite logique de cette « descente vertigineuse » dans l'inconscient, cette « promenade perpétuelle en zone interdite[112] », qui n'est pas, comme le rapporte Gérard Durozoi dans *Le surréalisme*[113], sans danger de déséquilibre et de dissociation mentale allant jusqu'à la perspective effrayante de la mort, si l'expérience se prolonge au-delà d'un seuil limite :

> La verdure c'est encore de la pluie, ô gazons, gazons. Le souterrain à l'entrée duquel se tient une pierre tombale gravée de mon nom est le souterrain où il pleut le mieux (lignes 27 à 29).

Dès qu'il est amorcé, le flux automatique charrie sans interruption ces « gazons, gazons » que sont *les mots*, et la pluie continue de plus belle d'alimenter un texte qui n'en finit plus de *verdir* avec *toujours plus de mots* sous cet arrosage continu. Le narrateur se trouve pris entre son désir violent de poursuivre jusqu'au bout l'expérience pour atteindre enfin *le point sublime* et la peur de perdre l'esprit ou, pire, de succomber à l'excès de dérèglement de ses sens. Le *souterrain de son inconscient* est là, accueillant, invitant, et l'explorer, c'est s'assurer de recevoir *encore plus* de « pluie » mais en franchir le seuil, c'est accepter de perdre pied sans espoir de retour, et la « pierre tombale gravée de [son] nom » est là pour le ramener sur *le terrain du réel*. Dans le « pacte éblouissant » qu'il a

---

[112] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 86-87.

[113] Gérard Durozoi et Bernard Lecherdonnier, *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Paris, Librairie Larousse, coll. « thèmes et textes », 1972, p. 105-106. Selon Breton, « l'écriture automatique, pratiquée avec quelque ferveur, mène tout droit à l'hallucination visuelle ». Il a affirmé également « que la pratique prolongée et systématique d'une écriture automatique fortement accélérée pouvait conduire finalement à la mort ». Ainsi, la rédaction des *Champs magnétiques,* qui seront qualifiés de « livre dangereux» (« Ce qui m'a donné l'idée d'entreprendre les *Champs magnétiques,* c'est le désir d'écrire un livre dangereux ») exigeait d'être arrêtée, pour des raisons de sécurité : « On n'en pouvait, malgré tout, plus. Et les hallucinations guettaient. Je ne crois pas exagérer en disant que rien ne pouvait plus durer. Quelques chapitres de plus, écrits à une vitesse v"" (beaucoup plus grande que v") et sans doute ne serais-je pas, maintenant, à me pencher sur cet exemplaire ».

conclu avec la pluie de l'écriture automatique, là où « il pleut parfois en plein soleil », c'est dans ses profondeurs *inconscientes* qu'« il pleut le mieux » mais c'est aussi là où il y a le plus d'ombre. Après la pluie *et le soleil*, voici venir son syntagme contradictoire — la pluie *et l'ombre* —, ce qui rejoint tout à fait l'apologie des contraires que Breton pratiqua avec ferveur tout au long de sa vie. Dans un récit *normal*, l'ombre du souterrain « à l'entrée duquel se tient une pierre tombale gravée de [son] nom » devrait effrayer le narrateur mais ici, dans le texte *surréaliste* n°16, il suffit d'une savante volte-face, et le tour est joué; envolée, l'ombre menaçante; à sa place se tient une *ombre amène* qui a les traits et *l'attrait* de ce que le narrateur désire le plus au monde : *l'amour*. C'est donc *le rêve* qui prend le relais du récit. Jusqu'où nous entraînera-t-il ?

> La pluie c'est de l'ombre sous l'immense chapeau de paille de la jeune fille de mes rêves, dont le ruban est une rigole de pluie. Qu'elle est belle et que sa chanson, où reviennent les noms des couvreurs célèbres, que cette chanson sait me toucher ! (lignes 29 à 32).

Une fois de plus, la narration a coupé court au récit parce que le texte approchant de sa fin, il importe de retourner au conte qui avait, à l'introduction, *semblé* être le motif et le moteur de l'écriture. Puisque, de par sa structure, le conte fait appel au merveilleux pour résoudre toutes les contradictions, le *désir* d'amour du narrateur qui prend sa source dans le *réel* peut trouver sa résolution dans le *rêve* et atteindre cet état de *surréalité* auquel fait allusion Breton dans le *Manifeste* :

> Pourquoi n'attendrais-je pas de l'indice du rêve plus que je n'attends d'un degré de conscience chaque jour plus élevé ? Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie ?... Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession[114].

---

[114] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 21-24.

Maintenant que la porte du rêve est entrouverte et que le narrateur, grâce à sa lampe-talisman « élevée trois fois dans la nuit », a enfin reçu cette pluie d'or tant attendue, la narration a beau jeu de faire s'exaucer ses désirs les plus secrets *tandis qu'il se trouve plongé dans un état entre veille et sommeil.* Aussi s'empresse-t-elle de faire apparaître l'héroïne pour laquelle l'histoire fut inventée : une *belle* jeune fille dont le visage reste *dans l'ombre*, dissimulé qu'il est par un immense chapeau de paille retenu mystérieusement par *un ruban* qui *rit-gole de pluie*. Pourquoi un chapeau *de paille* alors que la pluie semble tomber dru ? Il n'y a là aucune explication rationnelle, pas plus qu'on ne saurait expliquer pourquoi les rêves qui semblent les plus saugrenus s'échafaudent fréquemment à partir de faits réels simplement transposés tandis que, inversement, ce sont bien souvent des matériaux de la vie réelle qui resurgissent dans les rêves. Sur ce point, Breton a toujours revendiqué pleine liberté pour peupler les *rêveries* de ses textes écrits sous l'emprise de son inconscient et il arrive que ces rêveries resurgissent d'un texte à l'autre. Par exemple, « La verdure c'est encore de la pluie, ô *gazons*, *gazons* », est une expression qui resurgira, à peine modifiée, dans un poème en prose écrit ultérieurement, « La forêt dans la hache », du recueil *Le Revolver à cheveux blancs.* C'est aussi à cette occasion que resurgira « le chapeau de paille » et, cette fois, Breton ira jusqu'à faire allusion à la pièce de théâtre *Un chapeau de paille d'Italie* qu'Eugène Labiche présenta à Paris, en 1851 :

> Du feu, pour qu'on ne soit pas mort pour des prunes à l'eau-de-vie, du feu pour que le chapeau de paille d'Italie ne soit pas seulement une pièce de théâtre ! Allo, le gazon ! Allo, la pluie ! C'est moi l'irréel souffle de ce jardin[115].

---

[115] André Breton, « La forêt dans la hache », *Le Revolver à cheveux blancs, op. cit.*, p. 78-79.

Quant au ruban de pluie formant *rigole*, il permet un retour *rieur* sur le murmure mélodieux de la harpe qui, au paragraphe précédent, distillait quelques *gouttes* de musique avant de se dissoudre dans un écho d'éclats *de voix* mille fois répété, alors que *le narrateur se mourait d'ennui.* Ainsi, la musique s'est d'abord métamorphosée en « voix » puis, tandis que les yeux du narrateur commencent à s'alourdir de sommeil ou, à tout le moins, à se fermer au monde extérieur (« Mes yeux ne sont pas plus expressifs que ces gouttes de pluie », ligne 24), il *voit* la belle « jeune fille de [ses] rêves ». L'ambiguïté du syngtame « la femme de mes rêves » joue adroitement sur l'imaginaire et le réel parce que cette femme peut surgir au détour d'un rêve durant le sommeil mais elle peut aussi bien être un *objet de rêve* et de fantasme durant l'état de pleine conscience :

> Beaucoup plus significatif est d'observer comme l'exigence du désir à la recherche de *l'objet* de sa réalisation dispose étrangement des données extérieures, en tendant égoïstement à ne retenir d'elles que ce qui peut servir sa cause [...]. Le désir est là, taillant en pleine pièce dans l'étoffe pas assez vite changeante, puis laissant entre les morceaux courir son fil sûr et fragile. Il ne le céderait à aucun régulateur objectif de la conduite humaine. Ce qu'il met en œuvre, ici encore, pour arriver à ses fins est si peu différent de ce dont il dispose pour se réaliser quand l'homme dort ! Et pourtant les matériaux qu'il utilise sont ici des matériaux réels, des choses prises sur le vif[116] !

À la poursuite de son désir... ou de son rêve, le narrateur est aussitôt subjugué dès que « la jeune fille de [ses] rêves » se met à chanter car sa voix, bien sûr, doit posséder la même force d'envoûtement que celle des sirènes qui enchantèrent Ulysse et ses compagnons. Se pourrait-il que ce soient eux, « les couvreurs célèbres » dont les noms reviennent dans sa chanson ? Dans un autre texte automatique, « Les reptiles cambrioleurs », du recueil *Clair de terre*, Breton utilise ce mot mais cela n'apporte pas vraiment plus de lumière sur sa signification :

---

[116] André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 123-124.

Il commençait à faire nuit. Sur le « sarrau » couvert d'étincelles de lait passent successivement la paresse des distractions, la tempête de l'amour et les nombreuses nuées d'insectes du souci. Marie sait que sa mère ne jouit plus de toutes ses facultés : des journées entières, coiffée de réflexions plus coulissées qu'en rêve, elle mord le collier de larmes du rire. Se souvient-elle d'avoir été belle ? Les plus anciens habitants de la contrée s'inquiétaient du retour des *couvreurs* sur la ville, on eût préféré la pluie dans les maisons[117].

Ce mot revient dans un poème écrit ultérieurement, « Le puits enchanté », du recueil *Signe ascendant* et là, par contre, l'intratextualité permet des rapprochements inattendus avec le texte n°16 puisque le narrateur du « puits enchanté », lui aussi, nous donne à voir le rêve qui le hante mais, à l'encontre du narrateur de « La pluie seule est divine », ce rêve le conduit, sinon aux confins de la folie, du moins au désespoir le plus sombre :

[...] J'ai rendez-vous avec la dame du lac
Je sais qu'elle viendra
Comme si je m'étais endormi sous des fuchsias
C'est là
À la place de la suspension du dessous dans la maison des nuages
Une cage d'ascenseur aux parois de laquelle éclate par touffes
du linge de femme
De plus en plus vert [...]
Les femmes qu'on dessine à l'envers sont les seules qu'on
n'ait jamais vues
Son sourire est fait pour l'expiation des plongeurs de perles [...]
C'est Méduse casquée dont le buste pivote lentement dans la vitrine
De profil je caresse ses seins aux pointes ailées [...]
Ma voix ne lui parviendrait pas ce sont deux mondes
Et même
Rien ne servirait de jeter dans sa tour une lettre toute ouverte aux angles de glu
On m'a passé les menottes étincelantes de Peter Ibbetson[118]
Je suis *un couvreur* devenu fou
Qui arrache par plaques et finirai bien par jeter bas tout le toit
de la maison

[117] André Breton, « Les reptiles cambrioleurs », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op.cit.*, p. 52-54.

[118] Le héros d'un film de 1935 d'après le roman de George du Maurier, mettant en scène Gary Cooper dans le rôle de Peter Ibbetson, un homme hanté, plus de 20 ans plus tard, par le souvenir de la séparation brutale d'avec son amie d'enfance quand, à la mort de sa mère, il dut quitter la France pour partir vivre en Angleterre. Breton dut être bouleversé de retrouver dans ce héros l'obsession du manque.

Pour mieux voir comme la trombe s'élève de la mer
Pour me mêler à la bataille de fleurs
Quand une cuisse déborde l'écrin et qu'entre en jeu la pédale
du danger [...]
Toi qui ne remonteras pas à la surface
Toi qui me regardes sans me voir dans les jardins de la provocation pure
Toi qui m'envoies un baiser de la portière d'un train qui fuit[119].

Dans les deux textes, les narrateurs veulent de toutes leurs forces croire à la réalité de leur rêve : « Je sais qu'elle viendra », dit l'un, « Qu'elle est belle et que sa chanson sait me toucher ! », dit l'autre. Et pourtant, tous deux savent qu'ils rêvent tout éveillés : « Les femmes qu'on dessine à l'envers sont les seules qu'on n'ait jamais vues » ironise tristement l'un, tandis que l'autre réalise que *sa Dame* lui est inaccessible parce qu'elle n'est toujours — hélas ! — que « la jeune fille de [ses] rêves ». Tout de même, poursuivre leur rêve est, peut-être, la meilleure façon de le faire advenir; alors chacun s'extasie sur *sa Dame* et, tandis que l'un s'émerveille : « Son sourire est fait pour l'expiation des plongeurs de perles [...] / C'est Méduse casquée dont le buste pivote lentement dans la vitrine / De profil je caresse ses seins aux pointes ailées [...] », l'autre contemple passionnément « l'immense chapeau de paille [...] dont le ruban est une rigole de pluie » qui lui dérobe l'objet de son amour, tout en projetant son désir dans des « noces » impossibles où la mariée sentirait « la fleur de pommier ». Quant à la fin de leur histoire, si elle s'achève tristement pour l'un : « Toi qui me regardes sans me voir dans les jardins de la provocation pure / Toi qui m'envoies un baiser de la portière d'un train qui fuit », on ne saurait se prononcer pour l'autre, la narration de « La pluie seule est divine » n'ayant pas encore épuisé toutes les ressources de ses rebondissements.

---

[119] André Breton, « Le puits enchanté », *Signe Ascendant* suivi de *Fata Morgana, Les États généraux, Des épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1971, p. 17-19.

Est-ce la raison pour laquelle les deux narrateurs, chavirés d'amour, en viennent à parler des « couvreurs », puisque l'un s'écrie passionnément : « Je suis un couvreur devenu fou / Qui arrache par plaques et finirai bien par jeter bas tout le toit de la maison / Pour mieux voir comme la trombe s'élève de la mer / Pour me mêler à la bataille de fleurs / Quand une cuisse déborde l'écrin et qu'entre en jeu la pédale du danger », tandis que l'autre envie terriblement ces « couvreurs célèbres » puisque *sa Dame* prononce continuellement leurs noms dans « sa chanson ». À défaut d'autres indices, le mystère reste entier mais après tout, ne sommes-nous pas plongés au cœur de la fantaisie d'un songe ? Poursuivons donc plus avant la suite de l'histoire.

> Qu'a-t-on su faire des diamants, sinon des rivières ? La pluie grossit ces rivières, la pluie blanche dans laquelle s'habillent les femmes à l'occasion de leurs noces, et qui sent la fleur de pommier (lignes 32 à 35).

Ici, le narrateur s'égare, et les séquences de son rêve se montrent, comme dans tous les rêves, fort décousues. Cependant, tel le fil d'Ariane guidant Thésée dans le labyrinthe, nous pouvons suivre la métaphore filée de la « rivière claire charri[ant] de l'or » (ligne 25). En effet, vaille que vaille, elle poursuit son cours chaotique tout en changeant de sens parce qu'au contact des « diamants » (ligne 33), elle s'est métamorphosée en *une autre sorte de rivière* : la voici devenue une parure superbement sertie de diamants que portent au cou certaines femmes bien nanties. Et la métaphore de la rivière continue sa course folle avant de s'arrêter, essoufflée, parce qu'encore une fois la narration l'a détournée de son sens : adieu carosse, adieu diamants, la voici redevenue *simple cours d'eau* (ligne 33). Néanmoins, elle reste une rivière importante sinon menaçante, grossie qu'elle est de toute cette pluie qui ne cesse de venir s'égoutter dans son lit.

La pluie ? Nous l'avions presque oubliée, elle qui est pourtant *le sujet principal* de l'histoire ! Décidément, *tous* les qualificatifs lui vont comme un gant, à cette pluie. Au fil du texte, nous avons déjà découvert dix-huit d'entre eux, certains sobrement colorés (*pluie jaune, noire, orangée*) d'autres plus insolites (*comme une lampe élevée trois fois*...; *comme une harpe*...; *comme une colonne de cristal*...; *comme des œufs entièrement transparents*...; *aux envers de feuille de fougère*). Après tant de transformations, la pluie nous réserve cependant une autre surprise parce que, pour sa dix-neuvième *apparition*, elle délaisse sa vraie nature et se glisse dans *un vêtement* nuptial. Coquette, elle se fait *robe* pour habiller mieux que jamais *les femmes* « à l'occasion de leurs noces » et, bien sûr, seule d'entre toutes les couleurs, celle du *blanc virginal* est requise pour immortaliser ce grand jour. Éculé dans la vie courante, le cliché « l'habit ne fait pas le moine » trouve un contradictoire tout neuf dans le fantasme rêvé du narrateur parce qu'ici, *c'est la robe de pluie blanche qui fait la mariée*. À première vue, la narration semble n'avoir rien oublié dans la symbolique nuptiale. Pourtant, elle a subrepticemnt é-*changé* la traditionnelle couronne d'oranger — *la fleur d'oranger* est le symbole de la virginité *et du mariage* — contre un accessoire moins conventionnel, comme ce bouquet de mariée « qui sent *la fleur de pommier* ». Devons-nous y voir un présage quand on sait que la pomme est le fruit, entre tous, défendu du paradis terrestre ? Cela nous rappelle la phrase narquoise de Breton dans *L'Amour fou*, que nous avons citée antérieurement : « La tentation seule est divine ».

Patience, deux phrases seulement nous séparent de la fin de l'histoire, mais l'avant-dernière est si longue qu'elle sautille à n'en plus finir d'une proposition à une autre comme si, au moment de prendre congé, le souffle *divin* de cette pluie qu'elle imite à merveille la

faisait rebondir de gouttelettes de «pluie » en gouttelettes de « et », et puis encore de gouttelettes de « mais » en gouttelettes de « pluie » jusqu'à ce que, parvenue à son apothéose, elle lance, pour partir, une gerbe de pluie « aux oiseaux du sommeil » :

> Je n'ouvre ma porte qu'à la pluie et pourtant on sonne à chaque instant et je suis sur le point de m'évanouir quand on insiste, mais je compte sur la jalousie de la pluie pour me délivrer enfin et, lorsque je tends mes filets aux oiseaux du sommeil, j'espère avant tout capter les merveilleux paradis de la pluie totale, l'oiseau-pluie comme il y a l'oiseau-lyre (lignes 35 à 39).

Encore une fois, la narration a fait basculer le texte. Après avoir subtilement évincé le rêve — du moins en apparence — elle réussit à reprendre le fil de ce qui semblait être un récit autobiographique au début du deuxième paragraphe (lignes 9 à 12). Effectivement, après tout ce déploiement de jeux de cache-cache dans lesquels l'histoire risquait à tout moment de disparaître avec son sujet qui hésitait entre « la pluie » et le « je » autobiographique, nous retrouvons un récit *qui semble avoir oublié le conte* pour retourner dans le réel et discourir à nouveau sur l'état d'âme du narrateur. Cependant, bien vite, nous réalisons que le lien entre la solitude mortelle du narrateur et la suite des événements n'a de logique que l'apparence. A-t-on, déjà, ouvert sa porte à la pluie, si ce n'est dans un sens métaphorique ? Et c'est justement ce que le narrateur accomplit avec une naïveté désarmante : il ne veut ouvrir « qu'à la pluie » parce que cette pluie est devenue, pour lui, l'image personnifiée de « la jeune fille de ses rêves ». À la voix ensorcelante et en pimpante robe de mariée telle qu'il l'a vue parée dans son rêve, *la femme-pluie* si désirable viendra-t-elle enfin frapper à sa porte comme ce cortège incessant — de femmes, sans aucun doute — qui ne se fait pas faute de sonner à chaque instant et qu'il repousse avec tant d'énergie qu'il manque défaillir chaque fois. Cette femme-pluie qui ne cesse de se dérober à son

attente, il est prêt à tout pour l'attirer jusqu'à lui, dût-il employer la jalousie ou se plonger à nouveau dans le sommeil-porteur de rêves. D'ailleurs, tout semble se dérouler comme en rêve — ou en état second — car la scène devient de moins en moins réaliste à mesure que le narrateur s'acharne à tendre ses pièges pour « capter » (là où l'on attendait le mot *capturer*) les mystérieux « oiseaux » que son esprit ensommeillé vient de créer de toutes pièces. Dans cette métaphore filée, ce n'est plus la rivière porteuse d'or ou de diamants mais l'oiseau qui joue avec les mots, et son lyrisme n'a d'égal que l'insolite de ses métamorphoses. Où peuvent bien se nicher les « oiseaux du sommeil » si ce n'est dans le rêve, là où tout devient possible, ainsi que nous le rappelle Breton dans le *Manifeste*, puisque « l'esprit de l'homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive » et que « l'angoissante question de la possibilité ne se pose plus » :

> Laisse-toi conduire, les événements ne souffrent pas que tu les diffères [...]. Quelle raison, je le demande, raison tellement plus large que l'autre, confère au rêve cette allure naturelle, me fait accueillir sans réserves une foule d'épisodes dont l'étrangeté à l'heure où j'écris me foudroierait[120] ?

Ce que le narrateur a perdu ou ce dont il est privé lui revient d'un coup d'aile, transporté par cet oiseau *merveilleux* appelé paradisier ou, mieux encore, *oiseau de paradis*. Un oiseau, c'est aussi un facteur ailé porteur de messages : dans le réel, on l'appelle pigeon-voyageur, et dans l'imaginaire, on le tient pour *le messager de l'amour*. C'est, assurément, la raison pour laquelle Breton a peuplé ses écrits d'oiseaux de toutes sortes, depuis l'hirondelle, le paon blanc, le cygne,[121] jusqu'au harfang[122] en passant par l'ibis de

---

[120] André Breton, « Manifeste du Surréalisme », 1924, *op. cit.*, p.23.
[121] André Breton, « L'Union libre », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 93-95.
[122] André Breton, « Carte d'électeur », *Le Revolver à cheveux blancs, op. cit.*, p. 72-73.

feu[123], le coq de bruyère[124] le coq blanc, le faisan[125], le rossignol[126], l'aigle sexuel[127], l'aigrette[128], la perdrix, le milan immobile[129] jusqu'à ces oiseaux terriblement mystérieux que peuvent être « l'oiseau cassant[130] » et « des oiseaux blancs qui pondent des œufs noirs[131] ». Quelquefois même, Breton n'utilise que le sens métaphorique de l'oiseau pour parler d'amour :

> L'insolite est inséparable de l'amour, il préside à sa révélation aussi bien en ce qu'elle a d'individuel que de collectif. Le sexe de l'homme et celui de la femme ne sont aimantés l'un vers l'autre que moyennant l'introduction entre eux d'une trame d'incertitudes sans cesse renaissantes, vrai lâcher *d'oiseaux-mouches* qui seraient allés se faire lisser les plumes jusqu'en enfer[132].

Si l'oiseau occupe une place de choix dans les contes, c'est parce qu'il lui est facile de changer d'apparence pour se métamorphoser en un aimable prince ou une gracieuse princesse. Dans le texte n°16, du paradis perdu au paradis retrouvé — *l'oiseau de paradis* —, de la pluie-pluie — la pluie *totale* — à la pluie devenue oiseau — *l'oiseau-pluie* —, l'oiseau s'est fait charmeur jusque dans son apparence en devenant *l'oiseau-lyre*. Le narrateur de ce texte, quant à lui, ne connaît plus de frontière entre l'oiseau qu'il invente et l'oiseau qu'il nomme parce que, de l'oiseau-pluie à l'oiseau-lyre, le merveilleux s'est pris au piège de ses filets capteurs de rêves.

---

[123] André Breton, « Vigilance », *ibid.,* p. 94.
[124] André Breton, « Coqs de bruyère », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 25.
[125] André Breton, « À ta place je me méfierais », *ibid.,* p. 177.
[126] André Breton, « Dans la vallée du monde », *ibid.,* p. 77.
[127] André Breton, « L'aigle sexuel exulte », *ibid.,* p 163.
[128] André Breton, « Monde dans un baiser », *ibid.,* p. 158.
[129] André Breton, *L'Amour fou, op. cit.*, p. 131.
[130] André Breton, « Une branche d'ortie est entrée par la fenêtre », *Le Revolver à cheveux blancs op. cit.*, p. 98-99.
[131] André Breton, « Le sphinx vertébral », *ibid.* p. 92-93.
[132] André Breton, *L'Amour fou, op. cit.*, p. 118.

> Aussi ne me demandez pas si je vais bientôt pénétrer dans la conscience de l'amour comme certains le donnent à entendre, je vous répète que si vous me voyez me diriger vers un château de verre où s'apprêtent à m'accueillir des mesures de volume nickelées, c'est pour y surprendre la Pluie au bois dormant qui doit devenir mon amante (lignes 39 à 43).

Et l'histoire s'achève comme elle avait commencé, à la manière d'un conte de fées parce que le narrateur, à force de vouloir nous persuader de la réalité de son rêve, en nous donnant à voir une succession d'images toutes plus saisissantes les unes que les autres, finit par se convaincre lui-même que celui-ci est prêt à advenir, *dès qu'il aura fini d'écrire*. De fait, cette histoire qu'il a écrite en état de rêve, alors qu'il était plongé dans les profondeurs de son inconscient et que ses mains transcrivaient fièvreusement la dictée magique, elle est le résultat d'une *pluie de mots* dictés par son esprit libéré du contrôle de la volonté, un peu comme s'il avait été l'acteur — l'automate écrivant — et le spectateur passif de l'écriture de son texte. Ce qui est curieux, c'est que, par moments, on ressent l'histoire comme une confession autobiographique, mais qui aurait été écrite sous l'influence d'une activité mentale de type onirique, comme si le narrateur de « La pluie seule est divine », dans ses brefs éclairs de conscience, avait continué de rêver son rêve.

En ce sens, il ressemble en tout point à Breton puisque ce dernier a toujours cherché à abolir la frontière entre le rêve et la réalité : il voit toujours au-delà du visible, plongé qu'il est dans le sublime, ce sublime qui nourrit son écriture et lui permet de construire une réalité à la hauteur de ses aspirations, que l'écrit soit fictif comme ici, ou à large saveur autobiographique comme dans *Nadja*, *L'Amour fou*, *Les Vases communicants* et *Arcane 17*. Voici, par exemple, la façon dont Breton pénètre « dans la conscience de l'amour », dans *L'Amour fou :*

> Je te cherche [...]. Jè te désire. Je ne désire que toi [...]. Aucune autre femme n'aura jamais accès dans cette pièce où tu es mille, le temps de décomposer tous les gestes que je t'ai vue faire. Où es-tu? Je joue aux quatre coins avec des fantômes. Mais je finirai bien par te trouver et le monde entier s'éclairera à nouveau parce que nous nous aimons, parce qu'une chaîne d'illuminations passe par nous. Parce qu'elle entraîne une multitude de couples qui comme nous sauront indéfiniment se faire un diamant de la nuit blanche. Je suis cet homme aux cils d'oursin qui pour la première fois lève les yeux sur la femme qui doit être tout pour lui dans une rue bleue. Le soir cet homme terriblement pauvre étreignant pour la première fois une femme qui ne pourra plus s'arracher à lui sur un pont. Je suis dans les nuages cet homme qui pour atteindre celle qu'il aime est condamné à déplacer une pyramide faite de son linge[133].

Décidément, Breton est et restera toujours « cet homme dans les nuages », ces nuages qui, toujours dans *L'Amour fou*, lui apparaissent « comme des points de suspension entre la terre et le ciel[134] ». C'est que, ajoute-il, « de regarder de la terre un nuage est la meilleure façon d'interroger son propre désir[135] » :

> L'homme saura se diriger le jour où comme le peintre il acceptera de reproduire sans y rien changer ce qu'un écran approprié peut lui livrer à l'avance de ses actes [...]. Qu'il entre dans le tourbillon, qu'il remonte la trace des événements qui lui ont paru entre tous fuyants et obscurs, de ceux qui l'ont déchiré. Là — si son interrogation en vaut la peine — tous les principes logiques, mis en déroute, se porteront à sa rencontre les puissances du *hasard objectif** qui se jouent de la vraisemblance. Sur cet écran, tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir**. [...] Les objets de la réalité n'existent pas seulement en tant que tels de la considération des lignes qui composent le plus usuel d'entre eux surgit — sans même qu'il soit nécessaire de cligner des yeux — une remarquable *image-devinette** avec laquelle il fait corps et qui nous entretient, sans erreur possible, du seul objet *réel**, actuel, de notre *désir**[136].

Dans « La pluie seule est divine », le seul objet *réel*, actuel, du *désir* du narrateur c'est, bien sûr, de recevoir la pluie bienfaisante de l'écriture automatique, mais c'est surtout de voir s'incarner la femme de ses rêves qui, au début de l'histoire, n'existe encore que

---

[133] *Ibid.*, p. 130-131.
[134] « Baudelaire, à la fin du premier poème du *Spleen de Paris*, semble n'avoir multiplié les points de suspension : « J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages ! » que pour que passent réellement sous les yeux les nuages, pour qu'ils apparaissent comme des points de suspension entre la terre et le ciel » (André Breton, *Ibid.*, p. 124).
[135] *Ibid.*, p. 124.
[136] André Breton, *Ibid.*, p. 126-128. * En italique dans le texte.

dans sa tête. C'est la raison pour laquelle le texte emprunte autant de formes narratives : d'abord sous forme de conte, où le « nous » côtoie en alternance le « je » (premier paragraphe); puis sous forme de récit réel écrit au « je » évoluant très vite en écriture automatique (deuxième paragraphe); enfin, sous forme apparente d'un récit réel écrit au « je » (lignes 23 à 26 du troisième paragraphe) se transformant progressivement en rêve éveillé et, par conséquent, ayant besoin d'une intervention prodigieuse pour s'accomplir, ce que seul le conte peut faire advenir. Cependant, à l'encontre du conte traditionnel, c'est le narrateur qui demeur le sujet de l'histoire puisque c'est lui qui nous invite à en constater le dénouement heureux. Avec insistance d'ailleurs — « je vous répète que si vous me voyez me diriger vers [...] » (lignes 40 à 41) —, il nous prend amicalement à témoin pour assister à la réalisation de son désir : après *la pluie* de la dictée automatique qui a lui a permis de s'accomplir dans l'écriture, voici que la métamorphose en *femme* de cette *pluie divine* qu'il avait initialement choisie comme sujet de son histoire, lui permet de s'accomplir dans l'amour.

« [...] si vous me voyez me diriger vers un château de verre où s'apprêtent à m'accueillir des mesures de volume nickelées [...] « (lignes 41 à 42) est l'issue heureuse du conte, puisque le narrateur voit son désir se réaliser dans cette fiction. Nous avons vu comment il a tissé, tout au long du texte, un réseau d'images toutes plus insolites les unes que les autres, qui nous ont fait voyager visuellement et nous ont continuellement déroutés, pour notre plus grand plaisir, depuis « les orages [qui] secouent sur nous leurs grands parements » (lignes 1 à 2) avec « les grands seigneurs au jabot de pluie » (lignes 3 à 4), en passant par « [le] bord d'un précipice sur lequel est jeté un pont de larmes » (ligne 10),

« mes mains qui sont [...] des loups qui s'accommodent si bien de la dentelle de mes sensations » (lignes 11 à 12), « j'attends la pluie comme une lampe élevée trois fois dans la nuit » (lignes 14 à 15), « mes mains ce sont des Vierges dans la petite niche à fond bleu du travail » (lignes 16 à 17), pour découvrir ensuite la pluie sous toutes ses formes — notes de musique, gouttes, étoiles, rivière, rigole, oiseau succèdant aux orages et aux larmes — : « la pluie *comme* une harpe» (ligne 18), « la pluie orangée aux envers de feuille de fougère » (lignes 19 à 20), « la pluie *comme* des œufs entièrement transparents d'oiseaux-mouches » (lignes 20 à 21), « une pluie qui entraîne des étoiles *comme* une rivière claire charrie de l'or » (lignes 24-25), « la pluie c'est de l'ombre sous l'immense chapeau de paille de la jeune fille de mes rêves, dont le ruban est une rigole de pluie » (lignes 29 à 31), « qu'a-t-on su faire des diamants, sinon des rivières ? » (lignes 32-33), « la pluie blanche dans laquelle s'habillent les femmes à l'occasion de leurs noces » (lignes 33-34), « je n'ouvre ma porte qu'à la pluie » (ligne 35), « les merveilleux paradis de la pluie totale » (ligne 38), « l'oiseau-pluie *comme* il y a l'oiseau-lyre » (lignes 38-39) afin que, définitivement subjugués, nous assistions, médusés, à cette marche solennelle, encore plus étonnante, qui va conduire, *c'est certain*, le narrateur vers « un château de verre » (ligne 41) pour y « surprendre la Pluie au bois dormant qui doit devenir [son] amante » (lignes 42-43).

Ainsi, tout comme Breton, le narrateur du texte n°16 a réussi brillamment à abolir la frontière entre l'imaginaire et le réel en se riant de la logique et maintenant, il nous laisse le soin, à nous lecteur, de déchiffrer son message au meilleur de notre connaissance, mais le saurons-nous ? Constamment, dans ses écrits, Breton revient sur notre capacité de

déduction qu'il essaie, par tous les moyens, de fouetter par l'exploration illimitée de l'insolite, comme ici, dans son « Introduction au discours sur le peu de réalité » :

> Je pense aussi à la poésie, qui est une mystification d'un autre ordre, et peut-être de l'ordre le plus grave. Elle montre de nos jours des exigences si particulières. Voyez le cas qu'elle fait du possible, et cet amour de l'invraisemblable. Ce qui est, ce qui pourrait être, que cela lui paraît insuffisant ! Nature, elle nie tes règnes; choses, que lui importent vos propriétés ? Elle ne connaît de répit tant qu'elle n'a pas porté sur l'univers sa main négativiste. C'est l'éternel défi de Gérard de Nerval menant au Palais-Royal un homard en laisse. L'abus poétique n'est pas près de finir. La Biche aux pieds d'airain, aux cornes d'or, que j'apporte blessée sur mes épaules à Paris ou à Mycènes transfigure le monde sur mon passage[137].

La clef, pour cette réussite, est assurément, ainsi que l'explique Breton dans sa « Préface » à *Signe ascendant*, l'usage de la métaphore et de la comparaison qui « constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique et que si la première offre des ressources de fulgurance, la seconde (qu'on en juge par les « beaux comme » **de** Lautréamont ») présente de considérables avantages de suspension[138] ». À ce point de vue, le texte n°16, nous l'avons vu, regorge de ces deux figures de rhétorique (on retrouve huit occurrences de « comme » introduisant une comparaison disséminés au travers du texte) et celle sur laquelle repose l'histoire est, sans aucun doute, la métaphore du « château de verre », que nous avons déjà citée antérieurement, parce qu'elle rejoint ce besoin de transparence dont Breton se réclame constamment et qu'il exprime, nous l'avons également souligné, dans le poème « Mille et mille fois », du recueil *Clair de terre :* « Il faut se méfier de l'idée que roulent les torrents / Ma construction ma belle construction page à page / *Maison insensément vitrée* à ciel ouvert à sol ouvert [...] / C'est un rideau métallique qui se

---

[137] André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, *op. cit.*, p. 22-23.
[138] André Breton, *Signe Ascendant* suivi de *Fata Morgana, Les États généraux, Des épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la, op. cit.*, p. 10.

baisse sur des *inscriptions divines*/Que vous ne savez pas lire[139] ». Ainsi s'expliquerait l'idée obsédante du *château de verre*, où Breton peut être à la fois celui qui est observé et celui qui observe et aussi, où tout ce qui est écrit, cette « belle construction page à page », se donne à lire dans une transparence totale.

De la même façon, l'intratextualité permet de découvrir que « nickelé » est un mot récurrent dans les textes de Breton, même si la signification semble moins évidente que celle de « château de verre ». Le terme apparaît dans *Les pieds nickelés* — bande dessinée publiée pour la première fois en 1908, mettant en scène trois personnages principaux — Croquignol, Filochard et Ribouldingue, trois petits filous, à la fois escrocs, hâbleurs et indolents. Nul doute que leur personnalité révolutionnaire et *anti-establishment*[140] dut séduire André Breton.

Dans un court texte automatique, « Épervier incassable », publié dans *Clair de terre* en 1923, Breton utilise l'expression *timbres nickelés* sans que les entours du syngtame permettent de nous faire une idée précise de sa signification :

---

[139] André Breton, « Mille et mille fois », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op.cit.*, p. 79-80.

[140] Avec *Les pieds nickelés*, la bande dessinée se débarrassait des clichés, alors qu'au début du siècle la presse destinée aux jeunes était « bien pensante ». C'était l'époque des Bécassine, Lizette, et images d'Épinal... Il y avait toujours une morale dans les histoires, et on ne rencontrait que des héros sans peur et sans reproche. L'expression « pieds nickelés » signifie « ceux qui ne sont pas portés sur le travail ». Elle vient soit du fait que les pieds en nickel sont trop précieux pour servir à marcher ou travailler, soit de « pieds niclés » : pieds atteints de rachitisme ne permettant donc pas un travail soutenu. Avec la Première Guerre mondiale, *Les pieds nickelés* incarneront les valeurs populaires françaises d'ingéniosité et de débrouillardise connues sous le nom de « système D ». Opérant derrière les lignes ennemies sous de multiples couvertures, ils roulent sans cesse les « « boches », dépeints comme de gros lourdauds sans aucune finesse et faciles à berner.

La ronde accomplit dans les dortoirs ses ordinaires tours de passe-passe [...]. Sur les grands lits vides s'enchevêtrent des ronces tandis que les oreillers flottent sur des silences plus apparents que réels. À minuit, la chambre souterraine s'étoile vers les théâtres de genre où les jumelles tiennent le principal rôle. Le jardin est rempli de *timbres nickelés*. Il y a un message au lieu d'un lézard sous chaque pierre[141].

Dans *L'Amour fou*, Breton utilise aussi l'adjectif « nickelés » en l'accolant, cette fois, à « appareils » et, là aussi, demeure dans notre esprit quelque incertitude quant à la signification du syntagme :

Un grand vent de fête est passé, les balançoires se sont remises en marche, c'est à peine si j'ai eu le temps de voir remonter aux plus hautes neiges la baignoire d'écume de mer, retourner au lit du torrent les admirables appareils *nickelés*[142].

Néanmoins, dans « La pluie seule est divine », le contexte donne un éclairage plus précis à « nickelées » parce que le mot sert à définir des termes — « mesures » et « volume » — appartenant au domaine sonore, celui de la musique, plus précisément. Par conséquent, nous pouvons déduire que « des mesures de volume nickelées » sont celles d'une musique de circonstance. Pourquoi ne s'agirait-il pas d'une marche nuptiale accompagnant jusqu'à leur maison de verre le narrateur transformé en prince et *la Belle-au-bois-dormant* « qui doit devenir [son] amante » ?

Mieux encore, puisque, dans le conte tout est possible, pourquoi ne serions-nous pas transportés au cœur de celui de *Cendrillon ?* L'histoire rejoindrait alors un récit que fit ultérieurement Breton dans *L'Amour fou*, lorsqu'il se trouva à vouloir compulsivement relier un fragment de ses « phrases de réveil », en l'occurrence « le cendrier Cendrillon », à un « objet para-onirique » que, sur sa demande, son ami et sculpteur Giacometti modèlerait pour lui en verre gris : « une petite pantoufle qui fût en principe la pantoufle perdue de

---

[141] André Breton, « Épervier incassable », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op.cit.*, p. 56.
[142] André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p.131.

Cendrillon[143] » (sur la substance de laquelle « plane d'ailleurs par surcroît l'équivoque euphonique du mot "vair"[144] »), et qu'il se proposait d'utiliser comme cendrier. Plus le temps passait — Giacometti ayant complètement oublié cette demande insolite, plus Breton se sentait en situation de *manque*[145] et se trouvait transporté, malgré lui, dans des rêveries sur son enfance. Le hasard voulut que les deux amis aillent au « marché aux puces », où Breton fit l'acquisition d'une « grande cuiller en bois, d'exécution paysanne, mais assez belle, [lui] sembla-t-il, assez hardie de forme, dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle[146] ». Or, lorsque, de retour chez lui, il posa cette cuiller sur un meuble, quelle ne fut pas sa surprise !

> De profil, à une certaine hauteur, le petit soulier de bois issu de son manche — la courbure de ce dernier aidant — prenait figure de talon et le tout présentait la silhouette d'une pantoufle à la pointe relevée comme celle des danseuses. Cendrillon revenait bien du bal ! [...] C'est qu'en effet le petit soulier-talon présidait à l'enchantement, qu'en lui logeait le *ressort même de la stéréotypie** [...]. Le bois d'abord ingrat acquérait par là la transparence du verre. Dès lors la pantoufle au talon-soulier qui se multipliait prenait sur l'étagère un vague air de se déplacer par ses propres moyens. *Ce déplacement devenait synchrone de celui de la citrouille-carrosse du conte**. [...] Elle prenait la valeur ardente d'un des ustensiles de cuisine qu'avait dû manipuler Cendrillon avant sa métamorphose. Ainsi se trouvait spécifié concrètement un des plus touchants enseignements de la vieille histoire : la pantoufle merveilleuse en puissance dans la pauvre cuiller[147].

Le récit de Breton et celui que tient le narrateur dans « La pluie seule est divine » reposent tous deux sur un même état de *manque* et, chacun à leur manière, les narrateurs réussissent à combler ce manque en faisant advenir l'objet de leurs rêves sur le plan du réel. Au sujet du « cendrier Cendrillon » qui lui tenait tellement à cœur, Breton affirme que « *la trouvaille d'objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle*

[143] *Ibid.*, p. 46.
[144] *Ibid.*, p. 46.
[145] Le mot, écrit en italique, est de Breton lui-même.
[146] André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 43.
[147] *Ibid.*, p. 49-50. * Les mots suivis d'un astérisque sont en italique dans le texte.

libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le réconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi[148] ». Breton aimait tout particulièrement ce que la connotation du mot « vair » pouvait provoquer chez lui parce que l'ambiguïté avec « verre » le confortait dans sa prédilection pour ce matériau dont la transparence satisfaisait toutes ses aspirations. Ainsi, avec le « cendrier Cendrillon » de *vair/verre*, nous avons retrouvé le « château de verre » dans lequel le narrateur du texte n°16 se prépare à rejoindre « la Pluie au bois dormant qui doit devenir [son] amante ». Mais peut-être voudra-t-il s'assurer que son objet d'amour, cette « pluie blanche dans laquelle s'habillent les femmes à l'occasion de leurs noces, et qui sent la fleur de pommier », soit véritablement *unique* et que, comme Cendrillon, elle aussi puisse parfaitement entrer son pied de « pluie totale » dans la petite pantoufle de vair ...

Ce qu'il y a de captivant, dans l'intratextualité de Breton, c'est que chacun de ses textes garde la trace d'autres écrits, postérieurs ou antérieurs — véritables ressouvenirs qui nous donnent l'impression, quand nous cheminons dans son œuvre, de passer d'un écrit à un autre sans jamais connaître de frontière entre ce qui nous est déjà connu et l'inconnu qui nous reste à découvrir. Par exemple, comment ne pas ressentir la fin fictive de « La pluie seule est divine » dans laquelle la femme aimée va rejoindre le narrateur dans *un château de* verre avec la même impression que celle éprouvée lors de la découverte de certains passages de *L'Amour fou* dans lesquels Breton s'épanche sur l'amour qu'il porte à Jacqueline Lamba, sa nouvelle épouse, avec laquelle il est parti en expédition aux îles Canaries, pour visiter Tenerife et son fameux volcan, le Teide ? En effet, « à flanc d'abîme,

---

[148] *Ibid.*, p. 44. Cette citation est en italique dans le texte.

construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé[149] », celui dans lequel Breton a réuni tout ce qui fait le piment de sa vie — l'amour, la poésie *et* la liberté d'errer indéfiniment à la rencontre du merveilleux. Dans ce récit réel basé sur des faits autobiographiques, Breton se prépare à rejoindre celle qu'il aime :

> Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. L'enfant que je demeure par rapport à ce que je souhaiterais être n'a pas tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal [...]. Ce mélange de séduction et de peur, il ne jurerait pas que cela n'a plus rien pour lui de la barbe de Barbe-Bleue. Mais toi, toi qui m'accompagnes, Ondine, toi dont j'ai pressenti sans en avoir jamais rencontré de semblables les yeux *d'aubier**, je t'aime à la barbe de Barbe-Bleue et par le *diamant* de l'air des Canaries qui fait un seul bouquet de tout ce qui croît jalousement seul en tel ou tel point de la surface de la terre. Je t'aime jusqu'à me perdre dans l'illusion qu'une fenêtre est pratiquée dans un pétale du *datura** trop opaque ou trop *transparent*, que je suis seul ici sous l'arbre et qu'à un signal qui se fait merveilleusement attendre je vais aller te rejoindre dans la fleur fascinante et fatale[150].

À notre avis, la manière dont Breton s'adresse à la femme qu'il aime — « à un signal qui se fait merveilleusement attendre je vais aller te rejoindre dans la fleur fascinante et fatale » — présente une étrange similitude avec celle du narrateur du texte n°16 quand il s'adresse à nous pour conclure son histoire : « je vous répète que si vous me voyez me diriger vers un château de verre où s'apprêtent à m'accueillir des mesures de volume nickelées, c'est pour y surprendre la Pluie au bois dormant qui doit devenir mon amante. »

De la même façon, nous pouvons mettre en parallèle « La pluie seule est divine », dans laquelle le narrateur nous dépeint son extrême détresse — « ce jour de pluie, jour comme tant d'autres où je suis seul à contempler le troupeau de mes fenêtres au bord d'un précipice sur lequel est jeté un pont de larmes » (lignes 9 à 10) —, avec le récit de Breton

---

[149] *Ibid.*, p. 142.
[150] *Ibid.*, p. 111. * En italique dans le texte.

qui, dans *L'Amour fou*, nous relate certains moments de sa vie empreints de grande tristesse :

> J'ai connu, en l'absence de cet amour, les vrais ciels vides, les flottaisons de tout ce que je me préparais à saisir sur la mer Morte, le désert des fleurs. La nature me trahissait-elle? non, je sentais que le principe de sa dévastation était en moi. Il ne manquait qu'un grand iris de feu partant de moi pour donner du prix à ce qui existe[151].

Tandis que dans « La pluie seule est divine », le narrateur attend un signal « entre les arborescences soudaines de ses désirs », Breton, lui, toujours dans *L'Amour fou*, espère aussi un signal mais, ne voyant rien venir, c'est à un véritable rite incantatoire qu'il se livre afin de faire advenir *l'objet* de son rêve, et ce qu'il désire le plus au monde, c'est une présence féminine. Avec « la bête aux yeux de prodiges » que se propose « de faire surgir à volonté » Breton, il faut reconnaître que nous sommes décidément loin du rêve ingénu du narrateur du texte n°16, qui s'extasiait candidement sur la beauté de « la femme de ses rêves » : « Qu'elle est belle et que sa chanson, où reviennent les noms des couvreurs célèbres, que cette chanson sait me toucher ! » Ici, le rêve, s'il existe encore, a pris une tournure beaucoup plus prosaïque :

> Le délire d'interprétation ne commence qu'où l'homme mal préparé prend peur dans cette forêt d'indices. Ce qui me séduit dans une telle manière de voir, c'est qu'à perte de vue elle est recréatrice de désir. Comment ne pas espérer faire surgir à volonté la bête aux yeux de prodiges, comment supporter l'idée que, parfois pour longtemps, elle ne peut être forcée dans sa retraite? C'est toute la question des appâts. Ainsi, pour faire apparaître une femme, me suis-je vu ouvrir une porte, la fermer, la rouvrir, — quand j'avais constaté que c'était insuffisant glisser une lame dans un livre choisi au hasard, après avoir postulé que telle ligne de la page de gauche ou de droite devait me renseigner d'une manière plus ou moins indirecte sur ses dispositions, me confirmer sa venue imminente ou sa non-venue, — puis recommencer à déplacer les objets, chercher les uns par rapport aux autres à leur faire occuper des positions insolites, etc. Cette femme ne venait pas toujours mais alors il me semble que cela m'aidait à comprendre pourquoi elle ne viendrait pas, il me semble que j'acceptais mieux qu'elle ne vînt pas[152].

---

[151] *Ibid.*, p. 140.
[152] *Ibid.*, p. 22-23.

Ainsi, tandis que la découverte de l'amour pour le narrateur du texte n°16 ne s'accomplit qu'au moyen du rêve (« La pluie c'est de l'ombre sous l'immense chapeau de paille de la jeune fille de mes rêves, dont le ruban est une rigole de pluie. Qu'elle est belle et que sa chanson, où reviennent les noms des couvreurs célèbres, que cette chanson sait me toucher ! »), elle se réalise pleinement dans *L'Amour fou* parce que, écrit Breton, « la recréation, la recoloration perpétuelle du monde dans un seul être, telles qu'elles s'accomplissent par l'amour, éclairent en avant de mille rayons la marche de la terre[153] ». Étrange coïncidence, nous pouvons même retrouver dans ce récit à large saveur autobiographique l'idée « du verre » et de la « transparence » :

> Comme tout s'embellit à la lueur des flammes ! Le moindre débris de *verre* trouve moyen d'être à la fois bleu et rose. De ce palier supérieur du Teide où l'œil ne découvre plus la moindre herbe, où tout pourrait être si glacé et si sombre, je contemple jusqu'au vertige tes mains ouvertes au-dessus du feu de brindilles que nous venons d'allumer et qui fait rage, tes mains enchanteresses, tes mains *transparentes* qui planent sur le feu de ma vie[154].

Enfin, si nous voulons poursuivre l'intratextualité avec des écrits de Breton qui sont beaucoup plus théoriques, nous pouvons mettre en évidence l'étroite correspondance qui existe entre le texte fictif n°16 et ce passage de l'essai de Breton, « Le Message automatique ». En effet, la prémonition et l'attente de l'amour qui, dans la fiction, s'actualise par « [...] j'attends un signal; j'attends la pluie comme une lampe élevée trois fois dans la nuit, comme une colonne de cristal qui monte et qui descend, entre les arborescences soudaines de mes désirs » (lignes 14 à 16), se retrouve dans l'essai de Breton où il affirme que, puisque « tout est écrit », il est possible, du fond de sa détresse, de « faire

---

[153] *Ibid.*, p. 115.
[154] *Ibid.*, p. 140-141.

surgir de la totale absence la présence réelle de l'être aimé », la boule de cristal tenant lieu de signal :

> À l'intérieur d'une simple boule de cristal, comme celle qu'utilisent les voyantes, un homme ou une femme sur vingt [...] parvient, à condition de se maintenir dans un état de passivité mentale, au bout de quelques minutes d'attente, à voir se peindre un objet plus ou moins troublant, se dérouler une scène dont les acteurs lui sont plus ou moins connus, etc. Il faut, je pense, n'avoir jamais été seul, n'avoir jamais eu le temps de céder à cette merveille d'espoir qui est de faire surgir de la totale absence la présence réelle de l'être aimé, pour ne pas, au moins théoriquement, caresser de l'œil cet objet entre tous anonyme et déraisonnable, cette boule, vide en plein soleil, qui, dans l'ombre, recèle tout. La larme, ce chef-d'œuvre de la cristalloscopie... L'expression: «Tout est écrit » doit, me semble-t-il, être entendue au pied de la lettre. Tout est écrit sur la page blanche, et ce sont de bien inutiles manières que font les écrivains pour quelque chose comme une révélation et un développement *photographiques**[155].

Là aussi, c'est le désir de combler un manque qui pousse Breton à chercher dans la boule de cristal la présence de l'être aimé, et cet objet qui lui permet de rêver tout éveillé, il le compare à une *autre* boule de cristal, « la larme », ce qui nous permet de faire le lien avec « le pont de larmes » près duquel se tient, « au bord du précipice », le narrateur du texte n°16. Quant à «la colonne de cristal qui monte et qui descend, entre les arborescences soudaines de [ses] désirs », n'en retrouvons-nous pas quelque réminiscence dans l'essai de Breton, avec cette boule de cristal, « vide en plein soleil », mais qui, « dans l'ombre, recèle tout » ?

Faut-il être assez désespéré pour s'imaginer que, peut-être, au moyen d'un objet aussi « déraisonnable » qu'une boule de cristal, on puisse, en essuyant ses larmes — « ce chef-d'œuvre de la cristalloscopie » —, retrouver l'objet d'amour perdu et reprendre soudain l'envie de sourire à la vie ? Beaucoup plus probable est l'idée que Breton, admirateur passionné de J.K. Huysmans (auteur du roman *À rebours* qu'il lut et relut avec passion au

---

[155] André Breton, « Le Message automatique », *Point du jour*, *op. cit.*, p. 219-220. * En italique dans le texte.

temps de son adolescence), a fait sienne la devise du héros, des Esseintes : « Le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même[156] ».

Du sourire aux larmes, il n'y a qu'un « pont », et quand ce pont enjambe un précipice au fond duquel coule une rivière claire charriant de l'or, vite, chaussons nos bottes de sept lieues pour mieux nous retrouver transportés au cœur de l'histoire « La pluie seule est divine ». Et là, sous nos yeux éblouis, assistons à la *métamorphose* de cette rivière dans le lit de laquelle l'eau vient d'interrompre son cours pour livrer passage à *l'autre* rivière, surgie de nulle part, mais toute ruisselante encore des diamants que la pluie scintillante d'étoiles a laissé choir … Nous voici à l'intérieur du conte, là où il y a ces *méchants* — les vilains orages —, qui secouent leurs grands parements pour effrayer la *belle* héroïne, cette pluie divine à nulle autre pareille et qui, assurément, n'attend que le baiser d'un *prince* pour accomplir sa *métamorphose*… Nous voici maintenant suspendus à l'histoire, si éloignés de toute réalité que plus rien d'autre n'existe, fors le rêve que le narrateur-héros s'acharne désespérément à poursuivre afin de faire advenir ce après quoi il soupire : l'amour.

Aurions-nous retrouvé la naïveté de l'enfance pour que le charme du conte opère encore ? Bien sûr, car n'oublions pas que *Poisson soluble* avait pour mission d'illustrer la théorie du *Manifeste du surréalisme* de Breton et le *Manifeste*, c'est plus qu'une guerre ouverte à la raison et à la fonction esthétique, c'est un vibrant plaidoyer en faveur de

---

[156] Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 80.

l'arbitraire de l'image, dont le rôle n'est pas d'être une figure de rhétorique ornementale ou descriptive, mais bien plutôt de provoquer chez nous, lecteur, un état de perplexité qui, en se prolongeant pendant toute la durée de notre voyage à travers les lignes du texte surréaliste, nous fait perdre notre capacité raisonnante pour nous ouvrir au monde de la merveille. Est-ce à dire que « La pluie seule est divine » — conte merveilleux s'il en est — puisse entrer dans la morphologie des contes de fées classiques telle que définie par Vladimir Propp[157] ? Non pas ! En effet, si l'histoire remplit bien certains critères en ce qui concerne les fonctions des personnages[158], celles-ci prennent une grande liberté par rapport à leur succession dans l'histoire (l'ordre dans lequel elles apparaissent), ce qui rend la structure du récit déviante par rapport au schéma structurel classique des contes merveilleux. Du reste, se soustraire aux lois littéraires n'a-t-il pas toujours été le but avoué du surréalisme puisque, selon cette théorie, le merveilleux échappe définitivement à toute tentative de classement ? Cependant, les images que le texte n°16 nous donnent à voir sont tellement singulières que notre esprit s'en trouve tout étourdi; il n'a pas le temps d'assumer le choc qu'une autre image apparaît, encore plus déroutante que la précédente et, sous ce feu roulant d'images, il se libère progressivement de la faculté raisonnante à laquelle il est habitué d'obéir pour se laisser aller tout entier à son intuition afin que nous goûtions pleinement à l'émotion d'une poésie que nous avions oubliée :

---

[157] Vladimir Propp, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux*; Evguéni Mélétinski, *L'étude structurale du conte*, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 31-33.

[158] Vladimir Propp : « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue », p. 31.

> Ces images lui donnent la mesure de sa dissipation ordinaire et des inconvénients qu'elle offre pour lui. Il n'est pas mauvais qu'elles le déconcertent finalement, car déconcerter l'esprit c'est le mettre dans son tort. Les phrases que je cite y pourvoient grandement[159]. Mais l'esprit qui les savoure en tire la certitude de se trouver dans le droit chemin; pour lui-même, il ne saurait se rendre coupable d'argutie; il n'a rien à craindre puisqu'en outre il se fait fort de tout cerner[160].

Avec « La pluie seule est divine », incontestablement, Breton a réalisé le but qu'il s'était fixé dans le *Manifeste* parce que le texte surréaliste a bien joué son rôle : contre l'implacable logique et grâce à la dictée automatique, il nous révèle ce que peut être le vertige poétique libéré de toute contrainte, celui qui a présidé au procès d'écrire du poète et qui nous entraîne, à notre tour, sur des chemins imaginaires :

> Il s'agissait de remonter aux sources de l'imagination poétique, et, qui plus est, de s'y tenir [...]. Il faut prendre beaucoup sur soi pour vouloir s'établir dans ces régions reculées où tout a d'abord l'air de se passer si mal, à plus forte raison pour vouloir y conduire quelqu'un. Encore n'est-on jamais sûr d'y être tout à fait [...]. Toujours est-il qu'une flèche indique maintenant la direction de ces pays et que l'atteinte du but véritable ne dépend plus que de l'endurance du voyageur[161].

C'est pourquoi nous ne pouvons qu'abonder dans le sens de Sarane Alexandrian lorsqu'il soutient qu'avec *Poisson soluble*, Breton a dépassé le stade du texte-hallucination expérimenté dans *Les Champs magnétiques* pour accéder à la production d'un texte-rêve. Le fait est que, sa vie durant, Breton a cherché à découvrir le rapport entre le réel et l'imaginaire parce qu'il était porté à croire « qu'il exist[ait] un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et

---

[159] Voici quelques unes de ces phrases : « Le rubis du champagne » (Lautréamont). « Beau comme la loi de l'arrêt du développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile » (Lautréamont). « Une église se dressait éclatante comme une cloche » (Philippe Soupault). « Un peu à gauche, dans mon firmament deviné, j'aperçois — mais sans doute n'est-ce qu'une vapeur de sang et de meurtre — le brillant dépoli des perturbations de la liberté. » (Louis Aragon) ».

[160] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 54.

[161] *Ibid.*, p. 28-29.

l'incommunicable, le haut et le bas cess[ai]ent d'être perçus contradictoirement[162] ». C'est fort de cet espoir qu'il a fait de l'imaginaire la mesure de sa vie, s'efforçant constamment d'égaler le réel lui-même et « de jeter un *fil conducteur** entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution, etc[163] ». Dès lors, comment s'étonner que, pour se démarquer de toutes les histoires à faire rêver écrites au temps *passé* et commençant par les sempiternels mots magiques « Il était une fois », Breton ait voulu réinventer un autre genre d'histoire tournée vers le *futur*, celle-là, et dont la clef serait dorénavant « Il y aura une fois » ?

> Mais si, tout à coup, un homme entendait, même en pareil domaine, que quelque chose se passât ! S'il osait s'aventurer, seul ou presque, sur les terres foudroyées du hasard ? Si, l'esprit désembrumé de ces contes qui, enfants, faisaient nos délices tout en commençant dans nos cœurs à creuser la déception, cet homme se risquait à arracher sa proie de mystère au passé ? Si ce poète voulait pénétrer lui-même dans l'Antre ? S'il était, lui, vraiment résolu à n'ouvrir la bouche que pour dire : « Il y aura une fois... »[164] ?

Parlant de « l'art magique », Novalis n'affirmait-il pas, justement, que « nous sommes en relation avec toutes les parties de l'univers, ainsi *qu'avec l'avenir* et le passé », et n'ajoutait-il pas que « tout contact spirituel ressemble à celui de la baguette magique[165] » ? Au fond, pourquoi le texte n°16, « La pluie seule est divine », ne serait-il pas tout simplement la résultante poétique de cette aventureuse promenade « dans l'Antre » ?

[162] André Breton, « Second manifeste du surréalisme », 1930, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 76-77.
[163] André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 103-104. * En italique dans le texte.
[164] André Breton, « Il y aura une fois », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p.51-54.
[165] Voir p. 15 du présent travail.

« Inémotif, monotone comme un clown » avait décrété la critique[166], lorsqu'elle eut à juger *Poisson soluble*, au temps du *Manifeste*, parce qu' elle avait redouté que le surréalisme, en se libérant de la censure de la raison pour s'adonner à « l'automatisme », n'offrît plus à ses lecteurs que « des pages entières d'onomatopées, des cavalcades syntaxiques, des mêlées de plusieurs langues, et bien d'autres choses [...][167] ». Nul doute que cette opinion émise au sein même du milieu littéraire dut enchanter Breton, lui qui eut constamment « le désir de passer outre à l'insuffisante, à l'absurde distinction du beau et du laid, du vrai et du faux, du bien et du mal[168] » et qui, pour permettre « l'envol plus ou moins sûr de l'esprit vers un monde enfin habitable[169] », ne craignit pas de se faire, en tant que surréaliste, « un dogme de la révolte absolue et de l'insoumission totale [...][170] ». « Des cavalcades syntaxiques ? » Cent fois plutôt qu'une, comme l'a si bien revendiqué *La Révolution surréaliste* de « l'An I » du mouvement, puisque « le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux à qui la nuit est avare, le surréalisme est le carrefour des enchantements [...], mais il est aussi le briseur de chaînes [...][171] ». Gaston Bachelard l'a fort bien démontré dans son ouvrage *La Poétique de la rêverie*, lui qui fut ce rêveur invétéré à qui il suffisait d'un mot pour partir en *voyage* :

> Je suis, en effet, un rêveur de mots, un rêveur de mots écrits. Je crois lire. Un mot m'arrête. Je quitte la page. Les syllabes du mot se mettent à s'agiter. Des accents toniques se mettent à s'inverser. Le mot abandonne son sens comme une surcharge trop lourde qui empêche de rêver. Les mots prennent alors d'autres significations

[166] Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste, op. cit.*, p. 336. Cette critique fut émise par le poète Henri Michaud dans l'article qu'il rédigea pour la revue littéraire *Le disque vert*, janvier 1925.
[167] *Ibid.*, p. 336.
[168] André Breton, « Second manifeste du surréalisme », 1930, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 78.
[169] *Ibid.*, p. 78.
[170] *Ibid.*, p. 78.
[171] Pierre Daix, *La Vie quotidienne des Surréalistes 1917-1932, op. cit.*, p. 7.

> comme s'ils avaient le droit d'être jeunes. Et les mots s'en vont cherchant, dans les fourrés du vocabulaire, de nouvelles compagnies, de mauvaises compagnies. Que de conflits mineurs ne faut-il pas résoudre quand, de la rêverie vagabonde, on revient au vocabulaire raisonnable[172].

En dépassant les limites étroites d'une existence conditionnée par la raison et par l'habitude qu'elle engendre, voici que nous devenons, nous aussi, ce lecteur à la sensibilité frémissante et que nous nous élançons hardiment, « l'esprit désembrumé de ces contes qui, enfants, faisaient nos délices tout en commençant dans nos cœurs à creuser la déception », pour découvrir les ressources inépuisables du murmure surréaliste.

---

[172] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 15.

CHAPITRE II

POISSON SOLUBLE, Texte n°23 « Tu sauras plus tard »

Forte de notre recherche sur « La pluie seule est divine », nous devrions pouvoir aborder avec plus d'assurance le second texte faisant l'objet de notre analyse mais le pouvons-nous vraiment quand on sait qu'un texte surréaliste se déchiffre un peu à la manière d'un cryptogramme et qu'aucune clef, malheureusement, ne nous en facilitera l'accès ? Il nous faut donc tout reprendre au commencement sans toutefois faire table rase de la connaissance accumulée puisqu'elle nous permettra, éventuellement, d'établir certaines comparaisons entre les deux textes et, ainsi, de faire jouer l'intratextualité pour mieux cerner celui sur lequel va maintenant porter notre étude. Retrouverons-nous la même atmosphère irréelle et invraisemblable que dans « La Pluie seule est divine » ? Si oui, quelle forme empruntera le texte n°23 pour la faire naître — conte, récit fantastique, récit à saveur autobiographique ou amalgame des genres comme dans le texte précédent ?

Au cours de notre analyse, ce que nous prendrons pour acquis, c'est la certitude que le narrateur a dû mettre tout en œuvre pour justifier la place de l'historiette dans le recueil de *Poisson soluble*, ce recueil que, précisément, Sarane Alexandrian a qualifié de « texte rêve ». Est-il besoin de préciser que, devant un tel texte, l'errance est de mise parce que nous nous trouvons devant une infinité de possibles et que, parfois, interpréter tel indice plutôt que tel autre — sans jamais être sûre de l'hypothèse que nous émettons — ne nous

fera pas nous fourvoyer : telle est la gageure de notre entreprise. Entrons donc de ce pas dans les arcanes poétiques de cette seconde œuvre surréaliste que nous avons choisie dans le cadre de notre mémoire.

Comme le texte n°16, le texte n°23 commence — de propos délibéré ou simple fruit du hasard —, par une phrase qui fait appel à « la pluie » mais le rôle de cette dernière est bien différent d'un texte à l'autre puisque, dans le premier, elle est source de vie, et dans le second, source de mort :

> Tu sauras plus tard, quand je ne vaudrai plus la pluie pour me pendre [...] (ligne 1).

Cet incipit nous précipite d'emblée au cœur d'une confidence murmurée comme à regret parce que le désespoir a fait son œuvre et que tout semble déjà avoir été consommé. Tandis que le texte nous invite à pénétrer plus avant, nous hésitons comme s'il s'agissait de franchir le seuil d'une maison inconnue où le mystère le disputerait à la curiosité. Pourtant, il n'y a pas à dire, nous reconnaissons bien tous les mots, nous en usons même couramment (pluie, pendre, étoile, bleue, bois, galons, herbes, rêves, rayons, soleil, poire, quatre) mais c'est leur agencement qui nous déconcerte. Partagée entre l'empathie et la surprise amusée, nous parcourons le message d'une vingtaine de lignes qui, imperceptiblement, nous fait décrocher de notre schème mental habituel pour nous conduire dans un monde intemporel dans lequel se succèdent des tableaux logiquement irréels mais que, contre toute attente, nos sens perçoivent avec une netteté surprenante. C'est là précisément le résultat escompté par Breton qui, dans sa vie comme dans ses écrits, a constamment cherché à transfigurer le monde réel parce que « sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de

chimère; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage[173] ».

Tel le signal attendu qui fera s'élancer le coureur placé sur la ligne de départ, le syntagme « Tu sauras plus tard » sert de déclencheur et nous transporte immédiatement au cœur de l'intrigue sans que notre faculté raisonnante n'interfère, occupée qu'elle est à considérer la consigne l'intimant de lire sans essayer de comprendre, du moins, pas encore. Venu à point nommé, le temps futur a différé l'explication jusqu'à un énigmatique « plus tard » et c'est pourquoi nous absorbons presque sans y penser le lieu commun « quand je ne vaudrai plus la pluie pour me pendre ». Cependant, notre raison — routine oblige — se remet vite en fonction et vient immédiatement buter sur la substitution du mot « corde » au mot « pluie ». Étrangement, cette altération semble s'intégrer merveilleusement à l'image que nous suggère la pluie utilisée comme moyen de pendaison : il y a là une douceur inusitée, comme si le point de non-retour produit par la corde se trouvait à être momentanément suspendu; comme si, contre toute attente, un mince filet d'espoir était sous-jacent aux paroles criantes de désespoir. Cette pluie dont le narrateur du texte n°16 n'a cessé de faire l'éloge, allant jusqu'à la choisir comme sujet principal de l'histoire et n'hésitant pas à en faire, métaphoriquement, son « amante », la voici qui devient, pour le narrateur du texte n°23, la consolatrice suprême de tous ses maux. À l'ultime instant et comme en dernier recours, l'être blessé au point que l'existence lui soit devenue insupportable, appelle à la rescousse son amie la pluie, afin qu'elle l'aide à mettre fin aux souffrances qu'il éprouve en ce monde. La pluie plutôt que la corde pour se pendre, sûr que

[173] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 19.

c'est illogique, mais ô combien plus « parlant » ! Nous la voyons, cette pluie qui s'échine à tomber dru du ciel jusqu'à ce qu'il pleuve des cordes pour que le narrateur puisse se pendre, si tel est toujours son désir : mourir par la pluie plutôt que par la corde, c'est comme si on arrêtait de respirer, doucement, presque naturellement, et si ce n'est déjà plus tout à fait la vie, ce n'est pas encore tout à fait la mort, parce que l'amie fidèle, que l'on aime et qui nous aime, se tient à nos côtés, atténuant l'affliction du cœur…

Déjà, à ce stade-ci de notre analyse, il nous a paru intéressant de faire jouer l'intratextualité parce que, dans les écrits de Breton, nous retrouvons un grand nombre de poèmes associant pluie, ennui et peine de cœur. La synthèse parfaite de cette détresse associée à un amour absolu pour la pluie se retrouve dans le poème « Non-lieu[174] » :

> Art des jours art des nuits
> La balance des blessures qui s'appelle Pardonne
> Balance rouge et sensible au poids d'un vol d'oiseau
> Quand les écuyères au col de neige les mains vides
> Poussent leurs chars de vapeur sur les prés
> Cette balance sans cesse affolée je la vois
> Je vois l'ibis aux belles manières
> Qui revient de l'étan***g l***acé dans mon cœur […]
> Art des jours art des nuits
> Je suis à la fenêtre très loin dans une cité pleine d'épouvante
> Dehors des hommes à chapeau claque se suivent à intervalle régulier
> Pareils aux pluies que j'aimais
> Alors qu'il faisait si beau […]

Le désespoir est artistiquement[175] traduit en images par une succession de jours et de nuits plus monotones les uns que les autres, le poids intolérable des blessures, la quête d'un improbable pardon, le vide d'une existence qui balance entre l'épouvante et les regrets, le tout admirablement concrétisé dans le syntagme « l'étan**g** ***l***acé dans mon cœur » que nous

[174] André Breton, « Non-lieu », *Le Revolver à Cheveux blancs*, *op. cit.*, p. 67.
[175] Nous trouvons que le texte nous donne à voir le désespoir de la même manière que le ferait une peinture figurative.

déchiffrons plutôt comme « l'étang **gl**acé dans mon cœur ». Le regret des jours à jamais perdus, métaphorisé par le syntagme « Alors qu'il faisait si beau », paraît d'autant plus poignant qu'il nous est nostalgiquement donné à voir par la phrase précédente, « Pareils aux pluies que j'aimais », la pluie symbolisant le passé que le narrateur du poème « Non-lieu » aimait tant et qui se trouve à jamais révolu. Ces pluies si ardemment désirées et tombant étrangement, « alors qu'il faisait si beau », ne sont pas sans rappeler la pluie verbale de l'écriture automatique que le narrateur du texte n°16 disait recevoir en vertu d'« un pacte éblouissant » passé entre la pluie et lui : « C'est en souvenir de ce pacte qu'il pleut parfois en plein soleil ». Plus encore, nous nous demandons si le narrateur du texte n°23 n'est pas, tandis qu'il ressasse douloureusement son passé, à la recherche désespérée de cette pluie salvatrice qui semble vouloir faire la sourde oreille. En effet, ces « mains vides » et ce cœur glacé qui s'épouvante que nous donne à voir le poème « Non-lieu » ne se retrouvent-ils pas inscrits en filigrane dans la deuxième proposition circonstancielle de temps de la phrase d'introduction du texte n°23 qui, fidèle au style bretonien, n'en finit pas de rebondir ?

> [...] quand le froid, appuyant ses mains sur les vitres, [...] viendra dire [...] (lignes 1 à 2).

Pourquoi cette suite de mots tout à fait ordinaires imprime-t-elle dans notre esprit une image qui dépasse le niveau de la simple personnification du « froid » ? Sans doute parce que notre esprit a interprété ce qui précède et que, la mort ayant fait son œuvre, c'est la vision d'un corps *déjà* froid qui prédomine. Dès lors, « le froid appuyant ses mains sur les vitres » a beau jeu d'entrer ostensiblement dans notre vision, comme s'il allait nous

interpeller, ce qu'il fait d'ailleurs, puisqu'il « viendra dire ». Réalité ou reflet de notre imagination, peu importe, la narration nous entraîne vers des contrées où tout devient possible et où les mains participent de la vie impalpable que le surréalisme leur a attribué puisque que c'est grâce à elles que s'écoule le flux automatique. Là encore, on peut faire jouer l'intratextualité parce que cette vie impalpable à laquelle les mains participent, Breton n'a cessé, au fil de son écriture, de nous la donner à voir. Par exemple, dans le texte n°30 de *Poisson soluble*, c'est exactement ce qui se produit, dès que le narrateur se retire de la réalité pour écouter ce que lui disent les objets familiers qui l'entourent. La parole est d'abord donnée aux objets matériels (« le calorifère aux yeux bleus » et aux « grandes mains OX et OY »; « la porte »; « le plafond ») avant que d'être donnée, éventuellement, aux objets immatériels (« l'air creux qui parle dans ses mains ») :

> Le calorifère aux yeux bleus m'a dit, levant sur moi un regard de coordonnées blanches sur le tableau noir, croisant sur moi ses grandes mains OX et OY : « Danseur, tu ne danseras plus que pour moi et pour moi seul se déferont tes sandales blanches nouées sur le cou de pied par une fausse herbe [...]. Fais tomber ces voiles qui t'environnent encore et passe la main aux saisons pures que tu fais lever dans tes rêves, ces saisons où l'écho n'est plus qu'un grand lustre de poissons qui s'avance dans la mer, ces saisons où l'amour n'a plus qu'une tête qui est couverte de cerceaux de lune, d'animaux en flammes : l'amour, ce stère de papillons. » La porte m'a dit : « Ferme-moi à tout jamais sur l'extérieur, cette aiguille que la plus belle de tes illusions n'arrive pas à enfiler tant il fait noir; condamne-moi, oui condamne-moi [...] ». Le plafond m'a dit : « chavire, chavire et chante, pleure aussi lorsque la rosace des cathédrales le demande [...]. Et promets-moi. » J'allais donner la parole à l'air creux qui parle dans ses mains comme on regarde quand on ne veut pas faire semblant de voir (l'air parle dans ses mains pour ne pas faire semblant de parler) mais la bougie riait depuis un instant et mes yeux n'étaient plus qu'une ombre chinoise[176].

---

[176] André Breton, « Le calorifère aux yeux bleus, texte n° 30 », *Poisson soluble*, *op. cit.*, p. 113-114.

Quand nous avons pris connaissance de ce passage, plusieurs similitudes avec le texte n°23 nous ont frappée. Tout d'abord, là aussi il y a un point de non retour, un désir de séparation irréversible d'avec le monde extérieur réclamé par « la porte » (« Ferme-moi à tout jamais sur l'extérieur [...] Condamne-moi, oui condamne-moi [...] ») qui correspond étrangement au souhait qu'a le narrateur du texte n°23 d'en finir avec le monde d'ici-bas. D'un côté — texte n°30 —, nous voyons une porte se fermer, de l'autre — texte n°23 —, nous regardons tomber assez de pluie — pleuvoir des cordes — pour mener à bien le projet de se pendre.

Ensuite, si, dans le texte n°30, c'est « une fausse herbe » qui tient lieu de lacet aux sandales du danseur dont parle « le calorifère aux yeux bleus », dans le texte n°23, étrange coïncidence, cette même herbe — nous le verrons ultérieurement —, entre, elle aussi, dans la composition des insignes marquant le grade du « beau capitaine », puisqu'il arbore des « galons d'herbe » sur son uniforme.

Enfin, le texte n°30 avec « l'air creux qui parle dans ses mains » ne nous offre-t-il pas la même saisissante vision surréaliste que celle contenue dans le texte n°23 : « le froid, appuyant ses mains sur les vitres, [...] viendra dire » ?

En poussant plus loin l'intratextualité, on se rend compte à quel point la main est, pour Breton, cet instrument merveilleux capable de transmettre le message automatique du poète, tandis que son esprit descend jusqu'aux profondeurs vertigineuses de l'inconscient. Ainsi, dans *Fata Morgana*, « la main passe plus à portée de l'homme » quand il permet à son esprit de s'épancher aussi librement que lorsqu'il était petit enfant et qu'il ne laissait pas la raison mettre un frein à son exaltation grandissante. Dès qu'il retrouve cet état de

grâce, le narrateur nous le fait aussitôt partager, nous entraînant, nous aussi, dans un tourbillon d'images pour lesquelles la censure de la raison a oublié, le temps de quelques vers, l'exigence de faire sens :

> [...]
> Ô tourbillon plus savant que la rose
> Tourbillon qui emporte l'esprit qui me regagne à l'illusion enfantine
> Que tout est là pour quelque chose qui me concerne
> Qu'est-ce qui est écrit
> Il y a ce qui est écrit sur nous et ce que nous écrivons
> Où est la grille qui montrerait que si son tracé extérieur
> Cesse d'être juxtaposable à son tracé intérieur
> La main passe
> Plus à portée de l'homme il est d'autres coïncidences
> Véritables fanaux dans la nuit du sens
> C'était plus qu'improbable c'est donc exprès
> Mais les gens sont si bien en train de se noyer
> Que ne leur demandez pas de saisir la perche
> [...][177].

Dans ce passage, c'est la main vivante du poète qui s'agite sous le flot de l'écriture automatique pour se porter à la rencontre « d'autres coïncidences » faisant signe « dans la nuit du sens », tandis que, au début du texte n°23, ce sont les mains du froid qui, « appuyant sur les vitres », signifient qu'elles sont en train d'envahir le corps physique du narrateur et risquent, à moins d'un miracle, de le rendre silencieux pour toujours. Pour nous dépeindre ce monde suprasensible et pour mieux parer l'histoire d'un halo magique, Breton campe l'action dans la forêt dont l'orée, justement, délimite la frontière du réel d'avec celle de la non-réalité, et qui est devenue un site privilégié d'exploration dans bon nombre de ses écrits.

---

[177] André Breton, *Fata Morgana*, *Signe Ascendant* suivi de *Fata Morgana*, *Les États généraux*, *Des épingles tremblantes*, *Xénophiles*, *Ode à Charles Fourier*, *Constellations*, *Le la*, *op. cit.*, 1971, p. 40.

> [...] là où une étoile bleue n'a pas encore tenu son rôle, à la lisière d'un bois, [...] (lignes 2 à 3).

Outre que l'Étoile est la 17e carte du jeu de tarot — l'arcane 17, si chère au cœur de Breton[178] —, l'étoile est un mot récurrent dans son œuvre quand il signifie l'astre céleste (voir « chapelet d'étoiles » dans le poème « Mille et mille fois » cité précédemment). Dans le texte n° 23, l'étoile fait une rencontre tout à fait extraordinaire avec une autre facette d'elle-même : l'étoile vedette. Cependant, à cause de l'adjectif « bleue » qui lui est accolé, nous pouvons nous demander si, effectivement, cette étoile atteindra le firmament dans son art. Vedette en puissance, se pourrait-il qu'elle n'atteigne la consécration qu'après avoir obtenu un rôle d'importance ? Serait-ce en souvenir de l'expression « fleur bleue » immortalisée par Novalis[179] que le narrateur du texte n° 23 a qualifié l'étoile d' « étoile bleue » ? À moins qu'il n'ait calqué par pure moquerie « étoile bleue » sur le modèle de « bas-bleu », ce qui ajouterait une connotation péjorative de pédanterie. Au bas-bleu qui s'attribue quelque prétention littéraire correspondrait alors l'étoile bleue qui, elle, s'attribuerait quelque talent artistique. Quelle qu'en soit la raison, le poète a joué brillamment sur les deux facettes signifiantes du mot : l'étoile qui n'attend qu'un rôle à sa mesure pour briller au firmament artistique et l'étoile qui brille en permanence au firmament céleste.

---

[178] Breton était si passionné par le symbolisme du tarot et en particulier par la 17e carte, l'arcane 17, qu'il utilisa ce mot pour intituler un de ses ouvrages *Arcane 17* (1945).

[179] La célèbre expression « fleur bleue » apparaît dans son grand roman inachevé, *Henri d'Ofterdingen*, situé dans un univers médiéval mythique, qui sera publié après sa mort. Chez Novalis, cette fleur symbolise l'amour absolu qu'Henri porte à Mathilde mais aussi l'union du rêve et du monde réel, qui était un des grands objectifs du Romantisme.

Sous la plume de Breton, la course d'une étoile a quelque chose d'aussi aléatoire que la pluie verbale qui infuse chacun de ses poèmes. De l'étoile bleue du texte n° 23 qui, « à la lisière d'un bois, n'a pas encore tenu son rôle,» au « chapelet d'étoiles / Qui descend de jour en jour / Et dont le premier grain va disparaître dans la mer[180] » en passant par « la corne des étoiles à midi[181] », l'imagination débridée de Breton nous offre un défilé d'astres célestes, tous plus étonnants les uns que les autres. Ainsi en est-il dans le poème « L'aigle sexuel » du recueil *L'Air de l'eau*, où les entours de l'image surréaliste ont tôt fait de nous faire décrocher du réel, même si celle-ci prend naissance dans la réalité objective :

L'aigle sexuel exulte il va dorer la terre encore une fois [...]
Les jours sont comptés si clairement
Que le miroir a fait place à une nuée de frondes
Je ne vois du ciel qu'une étoile
Il n'y a plus autour de nous que le lait décrivant son ellipse
    vertigineuse [...]
La grande incision de l'émeraude qui donna naissance au feuillage
Est cicatrisée pour toujours les scieries de neige aveuglante
Et les carrières de chair bourdonnent seules au premier rayon
Renversé dans ce rayon
Je prends l'empreinte de la mort et de la vie
À l'air liquide[182]

Le poème fait appel aux quatre éléments naturels, celui du feu étant constitué par l'air liquide ou éther. Le narrateur semble fasciné par ce dernier, comme s'il entendait l'appel du bûcher, et se trouvait soudain à hésiter entre la pulsion de vie et la pulsion de mort. Il s'agit d'une rêverie très spéciale parce que le feu amplifie tout — la destruction entraîne bien plus

---

180 André Breton, « Mille et mille fois», *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 79-80.
181 André Breton, « Les écrits s'en vont », *ibid.*, p. 121-122.
182 André Breton, « L'aigle sexuel », *ibid.*, p. 163.

qu'un changement et conduit à un véritable renouvellement —, ce que Gaston Bachelard explique dans *La psychanalyse du feu* :

> Seuls les changements par le feu sont des changements profonds, frappants, rapides, merveilleux, définitifs. Les jeux du jour et de la nuit, les jeux de la lumière et de l'ombre sont des aspects superficiels et passagers qui ne troublent pas beaucoup la connaissance monotone des objets. [...] Entre tous les phénomènes, le feu seul mérite, pour l'homme préhistorique, le désir de connaître par cela même qu'il accompagne le désir d'aimer. L'*homo faber** est l'homme des surfaces [...], l'homme rêvant devant son foyer est, au contraire, l'homme des profondeurs et l'homme d'un devenir. Ou encore, pour mieux dire, le feu donne à l'homme qui rêve la leçon d'une profondeur qui a un devenir : la flamme sort du cœur des branches[183].

C'est peut-être cette raison qui fait dire au poète — « Je ne vois du ciel qu'une étoile », alors que, s'appuyant sur les autres éléments, il pénètre dans son inconscient et donne corps à la vision qu'il a de son monde intérieur. Ce faisant, il devient partie prenante de l'univers, ce qui rejoint en tout point la conception philosophique de Novalis :

> Nous rêvons de voyages à travers l'univers; — l'univers n'est-il donc pas en nous ? Nous ne connaissons point les profondeurs de notre esprit. Le chemin secret va vers l'intérieur : en nous, sinon nulle part, est l'éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir. Le monde extérieur est un monde d'ombres : il jette son ombre sur le royaume de lumière. À présent, certes, tout paraît n'être, à l'intérieur de nous, qu'obscurité, chaos informe, solitude; mais quel changement du tout au tout, et comme nous verrons les choses autrement, une fois laissées ces ténèbres et rejeté ce corps d'ombre ! La jouissance sera pour nous telle que jamais, d'autant plus grande, en effet, que notre esprit aura plus souffert de privation.

« Nous ne connaissons point les profondeurs de notre esprit » avait dit Novalis, et Breton, dans le *Manifeste*, renchérit : « Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison[184] ». Et, bien sûr, tous deux ont eu le vif désir de

---

183 Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 93. * En italique dans le texte.
184 André Breton, « Manifeste du surréalisme» 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.,* p. 19.

laisser libre cours à l'imagination ! « Le monde devient rêve, le rêve se fait monde [185] » écrivit Novalis en poursuivant inlassablement un des grands objectifs du Romantisme, au XIXe siècle — l'union du rêve et du monde réel. Breton, quant à lui, aime à constater que, décidément, « l'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits[186] », et que l'exploration de l'inconscient est, sans aucun doute, le plus sûr chemin pour y arriver. Monde extérieur, monde intérieur, qu'importe puisque l'univers est au cœur de l'homme et qu'il peut à son gré voyager *métaphoriquement* de l'un à l'autre — « Je prends l'empreinte de la mort et de la vie à l'air liquide » —, écrit le narrateur du poème « L'aigle sexuel ». Cela n'ouvre-t-il pas toute grande la porte au vertige de l'écriture automatique, véritable déluge imaginaire d'une pluie… de mots ?

Cette transformation métaphorique nous a immédiatement fait penser au passage éventuel de vie à trépas que laisse entrevoir le narrateur du texte n° 23. Et si sa disparition n'était, elle aussi, qu'une mort métaphorique lui permettant de se soustraire aux contraintes du monde extérieur pour mieux s'imprégner de « l'air liquide » des autres plans de réalité ? La suite du récit nous éclairera, sans aucun doute, ce n'est qu'une question de temps…

Pour compléter l'intratextualité de l'étoile qui apparaît dans le texte n° 23, un autre poème, « Hôtel des étincelles » du recueil *Le Revolver à cheveux blancs*, a retenu notre attention. Cette fois, l'étoile s'habille ironiquement de rose et apparaît dès les premiers mots d'ouverture du poème afin que, au contact du papillon malicieusement qualifié de « philosophique » par le narrateur, ce couple insolite forme un mélange détonant, illustrant

---

[185] Cité par Suzanne Macé dans *Enjeu philosophique du conte romantique. Conceptions esthétiques de Novalis*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 192. Cette citation provient du grand roman inachevé de Novalis, *Henri d'Ofterdingen*.

[186] André Breton, « Manifeste du surréalisme» 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 19.

parfaitement le titre et laissant présager ce que peut être une vie d'enfer. Outre la présence de l'étoile (bleue dans le texte n° 23, rose dans « Hôtel des étincelles »), il est tentant de faire le rapprochement entre les deux textes puisque, dans « Hôtel des étincelles », il est aussi question de séparation (« le balancier de l'absence ») et, sinon de désespoir, d'absence d'avenir à tout le moins, comme si la pluie avait cessé d'être divine[187] pour transformer la ville en une zone ruisselante, comme éplorée, noyée de surcroît dans un brouillard que même le soleil et les fleurs ne parviennent pas à éclairer :

> Le papillon philosophique
> Se pose sur l'étoile rose
> Et cela fait une fenêtre de l'enfer [...]
> De l'autre côté la pluie se cabre sur les boulevards d'une grande ville
> La pluie dans le brouillard avec des traînées de soleil sur des fleurs
>   rouges
> La pluie et le diabolo des temps anciens
> Les jambes sous le nuage fruitier font le tour de la serre
> On n'aperçoit plus qu'une main très blanche le pouls est figuré par deux
>   minuscules ailes
> Le balancier de l'absence oscille entre les quatre murs
> Fendant les têtes
> D'où s'échappent des bandes de rois qui se font aussitôt la guerre [...]
> À portée d'un petit livre griffé de ces mots *Point de lendemain**[188]

Un véritable sentiment de dévastation se dégage de cette vision, comme celui que l'on ressent lorsqu'on assiste à des funérailles qui, comble de malheur, se déroulent sous une pluie battante. « La pluie et le diabolo des temps anciens » évoque un passé indéterminé où le bonheur semblait se concrétiser dans le jeu familier et rassurant du diabolo. Avec le syntagme « Le balancier de l'absence oscille entre les quatre murs », il s'élève un tel mur de tristesse que l'avenir semble définitivement être sans lendemain, ce qui rejoint le ton

---

[187] Voir le texte no 16, « La pluie seule est divine », p. 29-30.
[188] André Breton, « Hôtel des étincelles», *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p. 74-75. * En italique dans le texte.

désespéré de la phrase d'ouverture du texte n°23 de *Poisson soluble :* « Tu sauras plus tard, quand je ne vaudrai plus la pluie pour me pendre [...] ».

En effet, dans le texte n°23, la pluie et le froid réussissent si bien à rendre l'avenir lugubre que même l'étoile bleue apparaissant inopinément « à la lisière d'un bois », toute porteuse d'ironie qu'elle soit, n'arrive pas à détendre l'atmosphère. Dans un irréprochable parallélisme de structure syntaxique[189] articulé autour de la conjonction de subordination « quand », les deux propositions circonstancielles de temps (« quand je ne vaudrai plus la pluie pour me pendre » / « quand le « froid », appuyant ses mains sur les vitres [...] ») nous ont conditionnée de telle sorte que nous nous attendons au pire. Et lorsque le « froid » enfin, se décide à prendre la parole, nous ressemblons tout à coup aux spectateurs d'une pièce de théâtre qui, retenant leur souffle, attendent fébrilement la suite de l'histoire…

> […] viendra dire à toutes celles qui me resteront fidèles sans m'avoir connu : "c'était un beau capitaine, galons d'herbes et manchettes noires, un mécanicien peut-être qui rendait la vie pour la vie" […] (lignes 3 à 5).

Dès son discours d'ouverture, le « froid » parle au temps passé, ce qui confirme nos craintes : il est trop tard, la mort a fait son œuvre, et le message qui nous est délivré par ce « froid » après la mort du « beau capitaine » n'a d'autre raison d'être que d'expliquer son geste fatal. Cependant, l'étrangeté du discours sur ce capitaine qui *ne serait plus* nous détourne bien vite de cet obscur pressentiment.

D'abord, au lieu de nous éclairer, la suite du texte nous précipite encore plus profondément au cœur de l'intrigue parce qu'elle soulève immanquablement la question de

---

[189] Ce que faisait ironiquement remarquer Breton dans son « Introduction au discours sur le peu de réalité » : « Qu'on y prenne garde, je sais le sens de tous mes mots et j'observe naturellement la syntaxe (la syntaxe qui n'est pas, comme le croient certains sots, une discipline) » (*Point du jour*, *op. cit.*, p. 26-27).

l'identité des personnes qui resteront fidèles à ce « beau capitaine » et, surtout, la raison de leur fidélité à son égard alors même qu'elles ne l'ont jamais connu. Cependant, nous devons différer pour satisfaire notre curiosité et nous concentrer plutôt sur l'objet de cette fidélité.

Ensuite, la description physique du « beau capitaine » a de quoi surprendre puisque la tenue réglementaire d'un *vrai* capitaine de vaisseau (galons dorés et manches noires) a pris un aspect tout à fait fantaisiste : les manches sont devenues des manchettes dont les insignes arborant fièrement le grade ont été remplacés par des galons d'herbes. Même en essayant d'oublier qu'une décoration faite avec des galons d'herbe, ce n'est rien d'autre que du vent, il reste que l'utilisation de manchettes pour un tel habit est totalement inappropriée et, si le ridicule ne tue pas, du moins ravale-t-il l'élégant et beau capitaine au rang de subalterne. D'ailleurs, la suite de la phrase (« un mécanicien peut-être ») ne manque pas de souligner cette dégradation en la tempérant malgré tout d'un « peut-être », ce qui la rend à peine moins infamante mais ajoute encore à la mystification.

Vraiment, nous nous demandons qui peut bien être ce navigateur à nul autre pareil, à qui la pluie seule paraît avoir été la corde idéale pour se pendre. Se pourrait-il que Breton ait glissé quelques éléments autobiographiques au travers de ses textes, dans le but avoué de moquer les auteurs de romans ? On sait qu'il les a fustigés avec violence dès les premières pages du *Manifeste*, les accusant de privilégier leur goût pour l'analyse au détriment des sentiments : « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir[190] », concluait-il. Cependant, même si, dans le *Manifeste*, il affirme ne pas vouloir faire état

---

[190] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 14-16.

« des moments nuls » de sa vie, jugeant que « de la part de tout homme il peut être indigne de cristalliser ceux qui lui paraissent tels », il n'hésitera pas à se mettre en scène dans des écrits ultérieurs (*Nadja*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou*, *Arcane 17*). Marguerite Bonnet précise avec justesse que, « préoccupé d'abolir la distinction du subjectif et de l'objectif, Breton refuse catégoriquement de s'intéresser à l'objet si ne s'établit pas avec lui une relation affective[191] ».

Néanmoins, même en supposant que Breton se soit ironiquement glissé dans la peau du narrateur du texte n°23, pourquoi se décrirait-il de façon aussi sarcastique, lui qui adore tout ce qui touche à la mer et à ses coquillages, à l'océan et à ses bateaux ainsi qu'à tout autre étendue d'eau — fleuve, lac ou rivière — qui permet à une barque[192] de flotter ou de dériver jusqu'à un mystérieux débarcadère ?

En fait, quand il lui arrive de s'investir dans un texte à saveur autobiographique, Breton n'hésite jamais à ironiser sur son sort, ce qui lui permet de donner encore plus de force au pathétique de sa situation tout en évitant de sombrer dans le pathos. Cela est particulièrement éloquent dans les récits qui mettent en scène une relation amoureuse ou encore un état de mal-être, comme ici, dans le texte n°2, « Moins de temps qu'il n'en faut pour le dire », de *Poisson soluble*. En effet, sous ses dehors gouailleurs, le narrateur est si désespérément en mal de vivre qu'il aborde l'éventualité du suicide; mais il le fait à la manière d'un amuseur public qui se mettrait en scène sans grande conviction d'être pris au sérieux :

---

[191] Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste, op. cit.*, p. 340.

[192] La barque est un mot qui hante les écrits de Breton et qu'il investit aussi bien de la symbolique de la mort (sa propre tombe) que de celle de l'amour.

> Moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, moins de larmes qu'il n'en faut pour mourir : j'ai tout compté, voilà. J'ai fait le recensement des pierres; elles sont au nombre de mes doigts et de quelques autres; j'ai distribué des prospectus aux plantes, mais toutes n'ont pas voulu les accepter. Avec la musique j'ai lié partie pour une seconde seulement et maintenant je ne sais plus que penser du suicide car, si je veux me séparer de moi-même, la sortie est de ce côté et, j'ajoute malicieusement l'entrée, la rentrée de cet autre côté. Tu vois ce qu'il te reste à faire. Les heures, le chagrin, je n'en tiens pas un compte raisonnable; je suis seul, je regarde par la fenêtre; il ne passe personne, ou plutôt personne ne passe... Puis je reviens sur mes pas, mes pas reviennent aussi mais je ne sais pas exactement sur quoi ils reviennent. Je consulte un horaire; les noms de villes ont été remplacés par des noms de personnes qui m'ont touché d'assez près. Irai-je à A, retournerai-je à B, changerai-je à X ? Oui, naturellement, je changerai à X. Pourvu que je ne manque pas la correspondance avec l'ennui ! Nous y sommes : l'ennui, les belles parallèles, ah ! que les parallèles sont belles sous la perpendiculaire de Dieu[193].

Le côté cour et le côté jardin de la scène d'un théâtre (« la sortie est de ce côté [...] la rentrée de cet autre côté »), ne se retrouvent-ils pas cités à point nommé afin que, à peine évoqué, le sujet du suicide perde de sa gravité pour ne plus être qu'une occasion de placer une boutade à bon compte ? S'enlever la vie, au fond, est-ce autre chose que « se séparer de soi-même » et, pour un peu, cela friserait le simple dédoublement de personnalité... Parti sur ce ton de badinage, le narrateur en oublie presque son désespoir que, par euphémisme, il appelle « ennui » mais qui, à nos yeux, prend tout son sens tragique parce que, même si la scène se joue et se rejoue avec un rire forcé (« je reviens sur mes pas, mes pas reviennent aussi mais je ne sais pas exactement sur quoi ils reviennent »), loin des feux de la rampe, du rire aux larmes, il n'y a qu'un pas... Et nous, les spectateurs de cette tragicomédie, c'est à une véritable déréalisation par l'humour noir que nous sommes conviés, ce en quoi Breton est passé maître grâce à Alfred Jarry et Jacques Vaché. Par conséquent, si nous voulons nous faire une idée exacte de l'état d'esprit dans lequel est plongé le narrateur de ce récit,

[193] André Breton, Texte n°2, « Moins de temps qu'il n'en faut pour le dire », *Poisson soluble*, *op. cit.*, p. 32-33.

peut-être serait-il bon de prendre chacune de ses paroles à contre-sens. N'est-ce pas, d'ailleurs, de cette façon que nous devrions aborder le texte n°23 ?

En effet, si nous avons choisi d'insérer le texte n°2 sur l'ennui à ce stade-ci de notre analyse, c'est que nous nous trouvons confrontée au même genre de situation tragicomique que dans le texte n°23 : les deux histoires laissent présager la mort tout en la tenant en suspens pour une durée qui varie d'un texte à l'autre. Tandis que le texte n°2 semble vouloir être plus expéditif avec un bilan déjà établi (« Moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, moins de larmes qu'il n'en faut pour mourir : j'ai tout compté, voilà »), le texte n°23 montre le désir évident du narrateur d'étirer l'action dans le temps en différant le geste fatal pour une durée indéterminée parce que le bilan définitif n'est pas encore établi, d'où l'emploi d'un hypothétique futur : « Tu sauras plus tard, quand je ne vaudrai plus la pluie pour me pendre [...] ».

Tandis que dans le texte n°2, c'est le narrateur lui-même qui nous entretient de son désir de mourir, dans le texte n°23, c'est plutôt le « froid » qui est le messager funeste chargé de venir nous dire après, quand tout aura été consommé, la raison de la disparition du « beau capitaine » et, surtout, qui il était vraiment. On apprend ainsi que ce dernier, qu'il ait été haut gradé ou simple « mécanicien », sous ses dehors burlesques — mais l'habit fait-il le moine ? —, avait dû être un homme de cœur puisque, de son vivant, il avait eu pour devise de « rendre la vie pour la vie ». Toutefois, passé la première impression, notre esprit d'analyse revient à la charge et découvre vite que ce lieu commun, tout familier qu'il nous ait paru, ne correspond pas du tout à ce que nous pensions. « Rendre la vie pour la vie » sous-entend faire un échange de vie, et cela dépasse les limites d'une existence ordinaire.

En réalité, conformément à notre à notre code d'usage, ce que l'extravagant navigateur au grand cœur aurait dû rendre, c'était le *bien* pour le *mal*. Mais alors; pourquoi le narrateur a-t-il *sciemment* changé les termes ? Est-ce pour le plaisir d'égarer le lecteur que nous sommes ? Ou simplement pour continuer sur sa lancée après avoir écrit « ne pas valoir la *pluie* pour se pendre » ?

Rappelons-nous comment, dans le texte n°16, « La pluie seule est divine », on trouvait de tels « glissements » de mots : « les grands seigneurs au jabot de *pluie* » en lieu et place de « les grands seigneurs au jabot de *dentelle* »; « la petite niche à fond bleu du *travail* » en lieu et place de « la petite niche à fond bleu du *vitrail* »; « j'espère avant tout *capter* les merveilleux paradis de la pluie totale, l'oiseau-pluie comme il y a l'oiseau-lyre » en lieu et place de « j'espère avant tout *capturer* les merveilleux paradis de la pluie totale, l'oiseau-pluie comme il y a l'oiseau-lyre »...

Concédons cependant que, dans le texte n°16, la nouvelle structure « vie pour vie » possède une puissance évocatrice si extraordinaire qu'elle est entrée sans aucune difficulté dans notre pensée parce que notre intuition l'a reconnue instantanément, sans chercher à l'analyser sous le rapport de la logique. Il se peut aussi que le narrateur, obéissant à la fidélité que Breton a indéfectiblement voué à l'apologie des contraires, n'ait utilisé cette répétition *insensée* de « *vie* pour *vie* » que pour mieux nier la mort.

> Il n'avait pas d'ordres à faire exécuter pour cela, c'eût été trop doux mais la fin de ses rêves était la signification à donner aux mouvements de la Balance céleste qui le faisait puissant avec la nuit, misérable avec le jour (lignes 5 à 8).

Cet extrait nous incite d'abord à penser que, tout commandant qu'il fût, le beau capitaine avait manqué d'autorité puisqu'il n'aimait guère donner des ordres. Puis, au

moment où nous nous demandons comment un bateau peut tenir son cap si personne n'en assume fermement la direction, nous nous apercevons que le complément circonstanciel de but « pour cela » nous rénvoie à la phrase précédente et nous comprenons que nous avons fait fausse route dans notre interprétation. Ce à quoi le capitaine rechignait, ce n'était pas à commander mais *à faire exécuter* sa devise « rendre la vie pour la vie ». Tandis que notre esprit s'essaie à comprendre la nouvelle structure (« Il n'avait pas d'ordres à faire exécuter pour cela » : « rendre la vie pour la vie »), nous réalisons que le syntagme suivant (« c'eût été trop doux ») s'applique à l'ensemble de l'équivoque construction. Il ne nous reste plus alors qu'à reprendre le raisonnement depuis le début en plaçant, adéquatement cette fois, chacun des morceaux du puzzle, ce qui, à notre grand étonnement, nous fait cheminer jusqu'à la structure suivante : « Le beau capitaine avait tenu à ne jamais faire exécuter l'ordre de rendre la vie pour la vie parce que cela eût été trop doux ». L'arrangement inattendu des mots nous a momentanément fait oublier que « [l]'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux[194] ».

Que nous réserve, dès lors, le reste de la phrase ?

> [...] mais la fin de ses rêves était la signification à donner aux mouvements de la Balance céleste qui le faisait puissant avec la nuit, misérable avec le jour (lignes 6 à 8).

Saurons-nous jamais quels *avaient été* les rêves de ce « beau capitaine » ? Avaient-ils été des rêves de gloire (avait-il souhaité quelque reconnaissance au sein de sa communauté ?) ou des rêves d'amour, ou les deux à la fois ? Coïncidence extrême, se pourrait-il que, dans sa vie d'*avant la narration*, « le beau capitaine » se soit adonné à la poésie surréaliste, ce qui l'aurait rendu désespérément tributaire de l'ondée de la dictée

---

194 André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 17.

automatique ? À toutes ces questions, seul le cheminement plus avant dans l'histoire nous permettra de trouver réponse; ce n'est qu'une question de temps, sans doute.

Pour l'instant, le temps, dans l'histoire, c'est d'abord un ample, un lent, un régulier mouvement de balancier, rythmant et coiffant du sceau de la monotonie la succession des jours et des nuits qui frappe notre imaginaire puisque, plutôt que de *parler* du temps, Breton nous le donne *à voir*. Si la récurrence de « balance » et de « balancier » marque d'un signe distinctif bon nombre de ses écrits, c'est que, sa vie durant, il se mit en état de disponibilité pour capter le murmure de « la bouche d'ombre[195] » et, dit-il, « indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique[196] ».

Le temps, parce qu'il met fin aux rêves du narrateur et le pousse même jusqu'à envisager un geste de désespoir, revêt une importance empreinte de mystère, comme s'il n'obéissait plus à la conception usuelle que nous en avons, celle d'une durée que nous pouvons mesurer selon des critères objectifs. À ce stade de l'histoire, nous avons déjà perdu pied d'avec le réel et esquissé un pas vers le monde dans lequel nous entraîne subrepticement la narration. C'est pourquoi, avant de poursuivre plus avant l'analyse, il nous a paru intéressant d'entreprendre une recherche intratextuelle sur la façon dont Breton soumet le temps objectif aux inflexions de son désir, afin que ce dernier n'obéisse plus aux lois logiques de la temporalité (hier, demain, aujourd'hui) et à la routine du quotidien, mais participe de chacune des vibrations existentielles qui le sollicitent et le transportent, l'amour, la poésie étant essentiellement de celles-là :

---

[195] André Breton, « Le la », *Signe Ascendant*, suivi de *Fata Morgana, Les États généraux, Des épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la*, *op. cit.*, p. 174-175.
[196] André Breton, *Arcane 17*, 1971, *op. cit.*, p. 39.

> […] Ce sont de faibles repères de cet ordre qui me donnent parfois l'illusion de tenter la grande aventure; de ressembler quelque peu à un chercheur d'or : je cherche l'or du temps. Qu'évoquent-ils donc ces mots que j'avais choisis ? À peine le sable des côtes, quelques faucheux entrelacés au creux d'un saule — d'un saule ou du ciel […] puis des îles, rien que des îles...[197]

À l'affût de « l'or du temps », Breton fut aussi ce guetteur[198] tourmenté, angoissé, qui *attendait* l'amour mais qui, le *possédant*, tremblait de le perdre ou, encore, se désolait de l'avoir perdu et, toujours, sa poésie imprima un mouvement différent à la balance du temps, selon que ce dernier était ou n'était pas cet intervalle négatif le reliant à l'être aimé :

> La balance des blessures […] / Balance rouge et sensible […] / Cette balance sans cesse affolée je la vois[199]

> Le balancier de l'absence oscille entre les quatre murs[200]

> Le temps est si clair que je tremble qu'il ne finisse[201]

> Les jours sont comptés si clairement / Que le miroir a fait place à une nuée de frondes / Je ne vois du ciel qu'une étoile / Il n'y a plus autour de nous que le lait décrivant son ellipse vertigineuse[202]

Quelquefois, scander le temps permet à Breton de rendre un lieu magique en le ponctuant de façon insolite (« Mon bras pend du ciel avec un chapelet d'étoiles / Qui descend de jour en jour / Et dont le premier grain va disparaître dans la mer[203] ») ou encore, il lui permet de donner à un objet ordinaire une signification prodigieuse en l'accolant à

---

[197] André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour, op. cit.*, p. 5.

[198] André Breton, *L'Amour fou, op. cit.*, p. 39 : « J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. »

[199] André Breton, « Non-lieu », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p. 67. Déjà cité à la p. 74.

[200] André Breton, « Hôtel des étincelles», *ibid.*, p.117-118.

[201] André Breton, « Le poisson-télescope », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 159-160.

[202] André Breton, « L'aigle sexuel », *ibid.*, p. 163.

[203] André Breton, « Mille et mille fois», *ibid.*, p.79-80.

l'heure mystérieuse entre toutes — minuit —, qui est cette heure fabuleuse où *tout* peut arriver :

> Et les saisons qui ne sont pas quatre mais quinze ou seize / En moi parmi lesquelles celle où le métal fleurit [...] / Les saisons remontent maille par maille leur filet brillant de l'eau vive de mes yeux [...] / C'est le *style** du cadran solaire à minuit vrai[204]
>
> Mais le temps qu'elle parle, il ne reste qu'un mur / Battant dans un tombeau comme une voile bise. / L'éternité recherche une montre-bracelet / Un peu avant minuit près du débarcadère[205].

Il est des poèmes, chez Breton, où la fébrilité de l'attente ne se mesure plus en termes d'heures, de secondes ou de minutes mais en termes d'embrasement qui se communique à la terre entière :

> C'est l'hémisphère boréal tout entier / Avec ses lampes suspendues ses pendules qui se posent / C'est ce qui monte du précipice à l'heure du rendez-vous[206]

Comme nous l'avons déjà vu dans l'analyse du texte n°16, Breton reconnaît à la femme un tel pouvoir de médiation avec l'univers (« la seule puissance devant laquelle je me sois jamais incliné[207] »), qu'il n'hésite pas à faire du corps féminin un des rouages merveilleux de « la balance céleste » :

> Le sable n'est plus qu'une horloge phosphorescente
> Qui dit minuit
> Par les bras d'une femme oubliée[208]
>
> Cette femme passe imperceptiblement dans un bruit de fleurs
> Parfois elle se retourne dans les saisons imprimées [...]
> Et demande l'heure[209].

---

[204] André Breton, « Nœud des miroirs », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p. 87-88. * En italique dans le texte. Déjà cité à la p. 26.
[205] André Breton, « Au regard des divinités », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 67-68.
[206] André Breton, « Sur la route qui monte et qui descend », *ibid.*, p.111-113.
[207] André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 130.
[208] André Breton, « Tout paradis n'est pas perdu », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 69.

N'obéissant plus à la réalité objective mais se révélant plutôt intimement soumis au plaisir subjectif, voici que le temps n'a d'autre raison d'être que de scander amoureusement la mesure du corps féminin : *ses ongles sans lune*, *ses souliers d'étoile de neige*, *des paupières bleues*, *une dentelle parfumée*, *la forme d'un sein* sont, nous dit le poète, « la seule mesure exacte de la vie » parce que, pour lui, le temps a suspendu son vol — devenu, qu'il est, « [son] sablier de roses » :

> Elle brille au soleil comme un lustre d'eau vive
> Et les petits potiers de la nuit se sont servis de ses ongles sans lune [...]
> Le temps se brouille miraculeusement derrière ses souliers d'étoile de neige[210]
>
> À l'heure de l'amour et des paupières bleues [...]
> J'entends se déchirer le linge humain comme une grande feuille
> Sous l'ongle de l'absence et de la présence qui sont de connivence
> [...] Il ne reste d'eux qu'une dentelle parfumée
> Une coquille de dentelle qui a la forme parfaite d'un sein[211]
>
> Tout au fond de l'ombrelle je vois les prostituées merveilleuses
> [...]
> Je vois leurs seins qui mettent une pointe de soleil dans la nuit profonde
> Et dont le temps de s'abaisser et de s'élever est la seule mesure exacte de la vie[212]
>
> J'ai rendez-vous avec la dame du lac / Je sais qu'elle viendra [...] / La belle invention / Pour remplacer le coucou l'horloge à escarpolette / Qui marque le temps suspendu / Pendeloque du lustre central de la terre / Mon sablier de roses[213].

Ce qu'il y de fascinant dans ces vers, c'est que les mots nous arrivent un peu comme un murmure auquel on ne porterait d'abord pas toute l'attention qu'il mérite jusqu'à ce qu'il éclate, comme un feu d'artifice qui n'en finirait plus de projeter ses éclairs de lumière

---

[209] André Breton, «Les écrits s'en vont », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p. 77-78.
[210] André Breton, « J'ai devant moi la fée du ciel », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 166-167.
[211] André Breton, « Vigilance », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p.94.
[212] André Breton, « Un homme et une femme absolument blancs », *ibid.*, p. 88-89.
[213] André Breton, « Le puits enchanté », *Signe Ascendant*, suivi de *Fata Morgana*, *Les États généraux*, *Des épingles tremblantes*, *Xénophiles*, *Ode à Charles Fourier*, *Constellations*, *Le la*, *op. cit.*, p. 17-19.

sur l'écran frémissant de notre pensée, *comme si* la voix de Breton les avait susurrés à notre oreille, de la même façon, peut-être, que la bouche d'ombre les lui avait soufflés. « Je chante la lumière unique de la coïncidence[214] » dit-il et, pour ce faire, sa poésie *ne nous raconte pas*, elle nous donne à voir : cette projection d'images constituée par chacune des métaphores surréalistes, nous la regardons, bouleversée, avant que de la loger, inoubliable souvenir, au plus profond de notre mémoire.

Dans la poésie de Breton, le temps cesse d'être une notion abstraite que l'on s'efforce de mesurer en termes de durée objective parce qu'il suspend son vol pour nous faire rêver, tout éveillée et, tandis que notre raison baisse pavillon, nous entrons dans l'émotion du souffle poétique qui nous tient suspendue... à ses lèvres.

Pendant que nous rêvions, nous avions presque oublié que, dans le texte n°23, le temps (« balance céleste »), avait si bien *mis fin aux rêves* du « beau capitaine » qu'il hésitait entre la pulsion de vie et la pulsion de mort. Cependant, nous pouvons sans peine *l'imaginer,* prostré, « à portée d'un petit livre griffé de ces mots *point de lendemain*[215] », tandis que « le balancier de l'absence oscille entre les quatre murs[216] ». Désillusionné, sans projet d'avenir, sa meilleure défense ne serait-elle pas de s'abandonner au déferlement de la vague ? D'ailleurs, dans un de ses récits à saveur autobiographique, *Arcane 17*, Breton reconnaît volontiers que cette tendance a toujours été sa philosophie de vie :

> Qu'il s'agisse d'épreuves dont tout porte à croire qu'on ne pourra se relever ou d'épreuves moindres, je juge que le parti à prendre est de les regarder en face et de se laisser couler. Je tiens ceci pour vrai de la douleur comme de l'ennui. Sur le plan intellectuel, c'est en me laissant aller au fond de l'ennui qu'il m'est arrivé de

---

[214] André Breton, « Yeux zinzolins », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 170-171.
[215] André Breton, « Hôtel des étincelles», *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p.74-75.
[216] *Ibid.*

> rencontrer des solutions insolites, tout à fait hors de recherche à pareil moment et dont certaines m'ont valu des raisons de vivre[217].

Si l'on se réfère à la vie de Breton pour connaître dans quel contexte il écrivit les trente-deux textes satirico-automatiques de *Poisson soluble*, on s'aperçoit qu'à cette période, il menait une lutte acharnée avec ses amis Paul Éluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Benjamin Péret et les autres pour asseoir la reconnaissance de leur groupe et l'affirmer en dehors de Dada[218]. Avec « La Confession dédaigneuse[219] », Breton trouva un certain apaisement à justifier les gestes qu'il eut à poser et qui furent quelquefois abruptement remis en question par son entourage :

> J'ai vingt-sept ans et me flatte de ne pas connaître de longtemps, [grâce à l'expérience], cet équilibre. [...] Je me suis toujours interdit de penser à l'avenir [...] et je n'admets pas qu'on puisse trouver un repos dans le sentiment de la vanité de toutes choses. Absolument incapable de prendre mon parti du sort qui m'est fait, atteint dans ma conscience la plus haute, par le déni de justice que n'excuse aucunement, à mes yeux, le .péché originel, je me garde d'adapter mon existence aux conditions dérisoires, *ici-bas**, de toute existence.

Bien que l'année 1924 fût particulièrement difficile parce que les critiques fusaient de toutes parts à son endroit, Breton fit paraître en même temps *Poisson soluble*, le *Manifeste du surréalisme* et *Les Pas perdus*, un recueil d'essais qu'il avait écrits antérieurement pour des publications ponctuelles. Dans l'un d'eux, « Réponse à une enquête[220] », il déclarait péremptoirement : « La poésie n'aurait pour moi aucun intérêt si je ne m'attendais pas à ce qu'elle suggère à quelques-uns de mes amis et à moi-même une solution particulière du

---

[217] André Breton, *Arcane 17*, 1971, *op. cit.*, p. 80-81.
[218] Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste, op. cit.*, p. 313-334.
[219] André Breton, « La Confession dédaigneuse », *Les Pas perdus, op. cit.*, p. 7-8.
[220] Enquête menée pour le compte du Journal *Le Figaro :* « Quels mouvements principaux distinguez-vous dans la jeune poésie française et dans quel sens croyez-vous que se dirigera la poésie de demain ? »

problème de notre vie[221].». Effectivement, le recueil *Clair de terre* qu'il avait publié un an auparavant rendait compte de sa nouvelle démarche poétique : désormais, il s'en remettrait *uniquement* à l'écoute de la voix intérieure que le hasard lui avait fait découvrir et qui permettait à sa main de capter passivement « la dictée de la pensée ».

Comme nous pouvons le voir, les incidents personnels ou relatifs à la mise sur pied de ce groupe d'avant-garde homogène et distinct qui allait devenir le surréalisme ont inévitablement influencé l'écriture de Breton au cours de ces années cruciales, lui fournissant ainsi un riche matériau dans lequel il n'aura qu'à puiser à sa guise. Par exemple, ayant vécu de longues périodes pendant lesquelles il lui semblait qu'il ne se passait rien quant à l'instauration du groupe, il connut des moments d'intense découragement où l'ennui semblait vouloir prendre le pas sur toutes choses et remplir ainsi sa vie, ce qu'il ne se fit jamais faute de souligner dans nombre de ses écrits, notamment dans l'essai « Introduction au discours sur le peu de réalité », inclus dans *Point du jour* :

> Pour peu que je sorte la tête de mes mains, le petit fracas de l'inutile recommence à m'assourdir. Je suis au monde, bien au monde, et même assombri à cette heure par la chute du jour. Je sais qu'à Paris, sur les boulevards, les belles enseignes lumineuses font leur apparition. Ces enseignes tiennent une grande place dans ma vie quand je me promène et pourtant, elles ne traduisent en vérité que ce qui m'importune [...] Il y a aussi l'importance que je suis contraint d'attacher au chaud et au froid, enfin tout le processus de cette distraction continuelle qui me fait abandonner une idée par ami, un ami par idée [...][222].

Cet ennui mortel distillé par la banalité d'une existence bien ancrée dans la réalité, — « Le petit fracas de l'inutile recommence à m'assourdir » —, on dirait que le narrateur du texte n°23 le ressent, lui aussi, mais avec une intensité si forte qu'elle le porte à accomplir le geste désespéré d'en finir une fois pour toutes avec le monde *des vivants,* ce qui ne laisse

[221] André Breton, « Réponse à une enquête », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, 1924, p. 138.
[222] André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, *op. cit.*, p. 9-11.

pas d'étonner puisque qu'on ne comprend toujours pas comment le temps a mis fin à ses rêves et, surtout, *quels étaient ses rêves.*

Il nous semble le *voir*, ce narrateur, balloté en permanence entre la perspective de *devoir* être misérable le jour ou de *pouvoir* se transformer en grand seigneur la nuit. Rien que par ce jeu de transformation incessante du personnage et son passage mystérieux d'une *pauvre* existence diurne à une vie nocturne *riche* en rebondissements, nous pres*sentons* que la narration va déboucher sur une révélation d'importance, ce n'est qu'une question de *temps.* Or, *un certain ton*, légèrement railleur, détourne momentanément notre attention de l'alternance douloureuse de puissance et d'impuissance. C'est que l'expression « *puissant* avec le jour, *misérable* avec la nuit » pastiche la morale d'une fable de La Fontaine intitulée « Les animaux malades de la peste » : « Selon que vous serez *puissant ou misérable*, les jugements de cour vous rendront blanc ou noir ». L'effet du pastiche parasite le récit en atténuant le rôle implacable du destin et en dénigrant plutôt la façon inhabituelle de vivre du héros. À notre avis, l'idée véhiculée ironiquement par l'expression« *puissant* avec le jour, *misérable* avec la nuit » est que le « beau capitaine » de l'histoire a créé son propre malheur puisque, selon qu'il vivait le jour ou la nuit, son existence se révélait être banale ou magnifique. Depuis un moment déjà, notre réflexion nous a laissé entrevoir un lien — pas aussi invraisemblable qu'il n'y paraît d'abord — en rapport avec le *credo* surréaliste : pourquoi cet énigmatique capitaine dont ne cesse de nous entretenir le « froid » ne serait-il pas un adepte de l'écriture automatique ? Indiscutablement, cela expliquerait l'état de désespoir extrême dans lequel il se trouve confiné — état qui, d'ailleurs, ressemble fort à un état de manque.

Si l'on accepte cette hypothèse, « le beau capitaine » *vivrait puissamment au sein de cette nuit lumineuse qui l'enveloppe* seulement lorsqu'il plonge dangereusement dans les profondeurs de son inconscient tandis qu'il se bornerait à *végéter misérablement le reste de son existence* lorsque, bon gré, mal gré, il doit en émerger pour retourner vers le plan du réel, *dans cette banale lumière du jour*. Son esprit serait alors sous la complète dépendance des visions entrevues lors de ses explorations fulgurantes, et cela rejoindrait la théorie de Breton qui, toujours dans le *Manifeste,* écrit :

> Les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. [...] Il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas. Il va, porté par ces images, qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts. C'est la plus belle des nuits, *la nuit des éclairs** : le jour, auprès d'elle, est la nuit[223].

Si « le beau capitaine » du texte n°23 est, lui aussi, en attente constante de « la nuit des éclairs » et que cette dernière ne se manifeste plus depuis un certain temps, on peut comprendre que l'état de manque l'ait conduit à envisager un moyen extrême pour retrouver une telle félicité, dût-il quitter le monde réel qui ne représente plus, à ses yeux, que « le petit fracas de l'inutile ». Quant à savoir quel pourrait être ce moyen extrême, nous n'en sommes encore qu'à l'heure des hypothèses. Le narrateur voudrait-il se suicider *réellement* ou, encore, se donner *métaphoriquement* la mort ? Voudrait-il voyager compulsivement dans l'inconscient et risquer la folie ou la mort (bien réelle, celle-là) ? Aurait-il la tentation de « lâcher » la poésie, c'est-à-dire cesser d'écrire ? Cette dernière présomption représenterait, en regard de la doctrine surréaliste, la punition suprême.

---

[223] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 52. * En italique dans le texte.

D'ailleurs, même s'il l'avait momentanément envisagée, Breton était vite revenu sur sa décision de cesser d'écrire ! Bien au contraire, lorsqu'il rédigea le *Manifeste*, il prit même la peine de nous faire part de son *rêve* d'habiter un château avec ses amis surréalistes, situé « dans un site agreste, non loin de Paris », restauré « de manière à ne rien laisser à désirer sous le rapport du confort » et où « des autos stationnent à la porte, dérobée par l'ombre des arbres. » Par le biais du « rêve éveillé », ce propos lui permettait de glisser quelque allusion caustique à la tentation qu'avaient certains membres du groupe de sortir de leur cercle marginal pour aller voir ailleurs : « L'esprit de *démoralisation** a élu domicile dans le château, et c'est à lui que nous avons affaire chaque fois qu'il est question de relation avec nos semblables » mais, ajoutait-il, « les portes sont toujours ouvertes et on ne commence pas par "remercier" le monde [...] » Ce discours semble anodin mais il démontre le besoin obsessif de Breton d'échapper par tous les moyens aux contraintes du réel, et aussi sa propension à vouloir jouer constamment avec les mots — la conclusion de son « rêve » lui fournissant à point nommé l'occasion de faire un jeu de mots avec l'adresse où il habite, rue Fontaine :

> On va me convaincre de mensonge poétique : chacun ira répétant que j'habite rue Fontaine, et qu'il ne boit pas de cette eau. Parbleu ! Mais ce château dont je lui fais les honneurs, est-il sûr que ce soit une image ? Si ce palais existait pourtant ! Mes hôtes sont là pour en répondre; leur caprice est la route lumineuse qui y mène. C'est

> vraiment à notre fantaisie que nous vivons, *quand nous y sommes**. Et comment ce que fait l'un pourrait-il gêner l'autre, là, à l'abri de la poursuite sentimentale et au rendez-vous des occasions[224] ?

« C'est vraiment à notre fantaisie que nous vivons, *quand nous y sommes* ». Il n'y a pas de doute, déréaliser le monde objectif pour mieux le rêver et vivre selon sa fantaisie est *vraiment* la seule façon, pour Breton, de se porter à la rencontre du *merveilleux*. Puisque, pour lui, hors du merveilleux, il n'y a point de salut, on admet volontiers qu'après avoir goûté à l'enivrement d'un monde inaccessible au commun des mortels, retrouver l'engluement du quotidien a toujours quelque chose de débilitant qui s'apparente vite, pour peu qu'il s'y ajoute une peine de cœur, au désespoir. Breton connaît si bien cet état d'âme que beaucoup de ses écrits en sont infusés mais celui qui reste le plus vibrant est sans aucun doute « Le verbe Être », là où le désespoir, même assourdi, se crie et s'écrit d'un bout à l'autre de ces lignes :

> Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. Le désespoir n'a pas d'ailes, il ne se tient pas nécessairement à une table desservie sur une terrasse, le soir, au bord de la mer. C'est le désespoir et ce n'est pas le retour d'une quantité de petits faits comme des graines qui quittent à la nuit tombante un sillon pour un autre. Ce n'est pas la mousse sur une pierre ou le verre à boire. C'est un bateau criblé de neige, si vous voulez, comme les oiseaux qui tombent et leur sang n'a pas la moindre épaisseur. Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. Une forme très petite, délimitée par des bijoux de cheveux. C'est le désespoir. Un collier de perles pour lequel on ne saurait trouver de fermoir et dont l'existence ne tient pas même à un fil, voilà le désespoir. Le reste nous n'en parlons pas. Nous n'avons pas fini de désespérer si nous commençons[225].

Nombre d'écrits poétiques de Breton font passer la plus grande charge émotive dès l'incipit, et l'émotion y est d'autant plus forte qu'elle est exprimée avec beaucoup de retenue. Sobrement énoncés, comme étouffés sur le ton de la confidence, ces mots : « Je

[224] *Ibid.*, p. 26-28. * En italique dans le texte.
[225] André Breton, « Le verbe Être », *Le Revolver à cheveux blancs, op. cit.*, p. 75-76.

connais le désespoir dans ses grandes lignes » sont d'un pathétique aussi poignant que ceux de la phrase d'ouverture du texte n°23. D'ailleurs, en le lisant, nous percevons nettement que le récit a déjà atteint le seuil *au delà* du désespoir, comme si les dés étaient irrémédiablement jetés pour que le narrateur, ayant vu s'écrouler tous ses rêves, ne puisse retrouver le monde dans lequel il vivait heureux qu'en confiant à la pluie le projet de se pendre : la seule issue *semble* donc être de disparaître. Dans « Le verbe Être », par contre, elle consiste plutôt à trouver le courage de continuer à vivre, et ce courage se puise à même la force du narrateur d'ironiser, *malgré tout*, sur son triste sort. La perception du discours diffère d'un texte à l'autre non seulement par son contenu mais aussi par le temps dans lequel ce discours est tenu. Si le narrateur du texte n°23 laisse, dans un temps *futur*, le soin au « froid » d'évoquer au temps *passé* sa vie *après* qu'il aura disparu — le ton du discours emprunte donc à l'augure —, celui du texte « Le verbe Être » soliloque au temps *présent* parce qu'il en est encore à l'heure du bilan :

> Moi je désespère de l'abat-jour vers quatre heures, je désespère de l'éventail vers minuit, je désespère de la cigarette des condamnés. Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. Le désespoir n'a pas de cœur, la main reste toujours au désespoir hors d'haleine, au désespoir dont les glaces ne nous disent jamais s'il est mort. Je vis de ce désespoir qui m'enchante. J'aime cette mouche bleue qui vole dans le ciel à l'heure où les étoiles chantonnent. Je connais dans ses grandes lignes le désespoir aux longs étonnements grêles, le désespoir de la fierté, le désespoir de la colère. Je me lève chaque jour comme tout le monde et je détends les bras sur un papier à fleurs, je ne me souviens de rien et c'est toujours avec désespoir que je découvre les beaux arbres déracinés de la nuit. Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. A-t-on idée d'un désespoir pareil ! Dans ses grandes lignes le désespoir n'a pas d'importance. C'est une corvée d'arbres qui va encore faire une forêt, c'est une corvée d'étoiles qui va encore faire un jour de moins, c'est une corvée de jours de moins qui va encore faire ma vie.

« Je vis de ce désespoir qui m'enchante » est sûrement le point-charnière du discours parce que le narrateur nous avoue qu'il a pris le pli de vivre *avec* le désespoir, ce dernier étant le corollaire obligé, inévitable, de son *autre* vie, celle de « la nuit des éclairs » qu'il ne

se fait jamais faute de convoquer, même si « c'est *toujours* avec désespoir » qu'il découvre « les *beaux* arbres déracinés de la nuit. » Si la répétition du syntagme : « Je connais le désespoir dans ses grandes lignes » et ses variantes vient accentuer la durée dans le temps de ce désespoir qui s'agrippe à la plus petite parcelle de vie du narrateur du texte « Le Verbe Être », celle du syntagme « C'était un beau capitaine » vient nous rappeler que l'énigme, quant à ce narrateur qui *annonce sa disparition prochaine,* reste entière dans le texte n°23. En effet, hormis le fait qu'il vive misérablement le jour et magnifiquement la nuit, force nous est de constater que nous n'avons toujours aucune certitude quant à son identité, et la suite immédiate du récit ne vient guère apporter plus d'indices.

> Il était loin de partager vos joies et vos peines; il ne coupait pas la poire en quatre (lignes 8 à 9).

La locution prépositive « loin de » semble indiquer que le narrateur, étrangement, se tenait à l'écart des personnes — celles qui lui resteront fidèles *sans l'avoir connu* et qui, pourtant, le regretteront quand il aura disparu. Présent, et pourtant *seul* au milieu de la foule… Au moment où l'idée nous effleure que, décidément, ce narrateur a un côté messianique qui *pourrait* faire penser à Jésus (nous y reviendrons), nous butons sur l'expression « il ne coupait pas la poire en quatre » qui vient déranger le cheminement de notre pensée. Comme pour le premier lieu commun que nous avons rencontré au tout début de l'histoire (« quand je ne vaudrai plus la pluie pour me pendre »), nous avons d'abord assimilé ce fragment de phrase tel quel, sans réfléchir, jusqu'à ce que notre raison s'aperçoive de la supercherie et substitue à « la poire », venue se nicher clandestinement au sein de l'expression « couper les cheveux en quatre », le mot « cheveux » qui est le complément d'objet direct naturel du syntagme « couper en quatre ». Que peut bien vouloir

signifier « le narrateur ne coupait pas les cheveux en quatre », sinon qu'il ne perdait pas son temps en discussions oiseuses sur des subtilités de langage, puisque « couper les cheveux en quatre », c'est ergoter à propos de tout, ratiociner ou tenir des raisonnements interminables sur des vétilles. À peine avons-nous eu le temps de nous étonner de la facilité avec laquelle « la poire » a pris notre faculté raisonnante en défaut — parce qu'elle entre dans une autre expression consacrée par l'usage « garder une poire pour la soif » —, que la narration nous précipite plus avant au cœur du mystère.

> C'était un beau capitaine. Dans ses rayons de soleil il entrait plus d'ombre que dans l'ombre mais il ne brunit vraiment qu'au soleil de minuit (lignes 9 à 11).

La répétition, si fréquente dans les écrits de Breton (dans le texte n°16, le mot « pluie » survient vingt-cinq fois en quarante-quatre lignes; dans « Le verbe Être », le mot « désespoir » revient dix-huit fois en vingt-six lignes), a quelque chose d'incantatoire, qui fait s'élever le texte au-dessus de la banalité informative. En effet, chaque fois que le mot ou le syntagme est répété, il s'imprime un peu plus profondément dans notre esprit et le récit ou le poème y gagne en émotion parce que cela crée un rythme qui rappelle les battements du cœur ou le frappement des vagues venant mourir sur la grève. Survenant pour une deuxième fois en l'espace de quelques lignes, au tiers du récit pour être précis, le syntagme « C'était un beau capitaine » vient relancer la narration comme si, parvenue au point mort, elle devait changer de cap et repartir de plus belle dans une autre direction. En fait, la phrase « Dans ses rayons de soleil il entrait plus d'ombre que dans l'ombre [...] » vient jeter un éclairage nouveau sur ce qui a été dit précédemment : « [...] La balance céleste qui le faisait puissant avec la nuit, misérable avec le jour ».

Si l'on tient pour acquis que le narrateur vivait puissamment chaque fois qu'il plongeait *dans la nuit de son inconscient* et misérablement chaque fois qu'il en émergeait pour retrouver « la fallacieuse clarté[226] » de sa raison, « ses rayons de soleil » ne pouvaient être que cette illumination particulière que Breton appelle « la nuit des éclairs » provoquée par la pluie verbale d'images saisissantes. Dans le *Manifeste,* Breton écrit que le surréalisme, « c'est encore, si l'on veut, un bien artificiel paradis et le goût qu'on en a relève de la critique de Baudelaire au même titre que les autres[227] ». Tout comme dans les *autres* paradis artificiels que sont l'alcool et les drogues, « le soleil » que l'on y rencontre n'a rien à voir avec l'astre Soleil qui nous procure *naturellement* chaleur et lumière. C'est pourquoi ce soleil *artificiel* recèle bien plus d'ombre que de lumière et cette ombre, tout aussi artificielle que sa contrepartie lumineuse, est bien plus dense que l'ombre naturelle qui est la contrepartie de la lumière du soleil sur la Terre.

L'attirance irrésistible qu'il éprouve pour les deux pôles contradictoires que sont l'ombre et la lumière se reflète intensément dans l'œuvre de Breton. Déjà, dans le recueil *Clair de terre* (1923), il avait joué sur l'inscription du titre « Clair de terre » en lettres *blanches* sur fond noir (ce qui, d'ailleurs, présente quelque difficulté de déchiffrement, habitués que nous sommes à lire au premier coup d'œil des signes alphabétiques *noirs* se détachant sur une page blanche). Quant à la justification du titre — car nous attendions *Clair de lune* —, Breton a placé cette citation en exergue au tout début du recueil :

---

[226] André Breton, « Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots », *Signe ascendant*, suivi de *Fata Morgana*, *Les États généraux*, *Des épingles tremblantes*, *Xénophiles*, *Ode à Charles Fourier*, *Constellations, Le la*, *op. cit.*, p. 133.

[227] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 50.

*La terre brille dans le ciel comme un astre énorme au milieu des étoiles.**
*Notre globe projette sur la lune un immense clair de terre.**

« Le ciel »
*Nouvelle astronomie pour tous.**

Toujours sous le signe des contradictions que représentent la lumière du jour et celle de la nuit, dans le récit largement autobiographique *Les Vases communicants,* Breton nous donne à voir avec la sensibilité exacerbée qui le caractérise la façon dont l'éclairage tantôt lumineux, tantôt ombragé, peut faire paraître différent le regard d'une jeune femme qu'il a immédiatement rapproché de celui du personnage d'un tableau cher à son cœur depuis son adolescence :

> [...] Elle avait les yeux mais oui, les yeux qui depuis quinze ans n'ont pas cessé d'exercer sur moi leur fascination, la Dalila de la petite aquarelle de Gustave Moreau que je suis allé si souvent revoir au Luxembourg. Aux lumières, ces yeux, si j'en appelle à une comparaison à la fois plus lointaine et plus exacte, me firent aussitôt penser à la chute, sur de l'eau non troublée, d'une goutte d'eau imperceptiblement teintée de ciel, mais de ciel d'orage. C'était comme si cette goutte se fût indéfiniment maintenue à l'instant où une goutte touche l'eau, juste avant celui où, au ralenti, on pourrait la voir s'y fondre. Cette impossibilité, réfléchie dans un œil, était à damner les aigues, les émeraudes. Dans l'ombre, comme je l'ai vu par la suite, on pouvait s'en faire l'idée d'un effleurement continu, et pourtant sans cesse recommencé, de cette même eau par une très fine pointe retenant un soupçon d'encre de Chine[228].

Dans un registre différent, voici comment, dans « Le soleil en laisse[229]», le choix de mots évoquant l'absence de la lumière et de la chaleur bienfaisante du jour (nuit, frigorifique, frissons, pleure, morts, tombent, ombre) peut orienter le discours vers la difficulté de vivre du narrateur :

> Le grand frigorifique blanc dans la nuit des temps
> Qui distribue les frissons à la ville
> Chante pour lui seul
> Et le fond de sa chanson ressemble à la nuit

---

[228] André Breton, *Les Vases communicants,* Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1955, p. 91-92.
[229] André Breton, « Le soleil en laisse », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 87-88.

Qui fait bien ce qu'elle fait et pleure de le savoir
Une nuit où j'étais de quart sur un volcan
J'ouvris sans bruit la porte d'une cabine et me jetai aux
pieds de la lenteur
Tant je la trouvai belle et prête à m'obéir
Ce n'était qu'un rayon de la roue voilée
Au passage des morts elle s'appuyait sur moi [...]
Posséder est un trèfle auquel j'ai ajouté artificiellement
la quatrième feuille
Les canicules me frôlent
Comme les oiseaux qui tombent
Sous l'ombre il y a une lumière et sous cette lumière
il y a deux ombres

« Les canicules me frôlent *comme les oiseaux qui tombent* » ne sont pas sans rappeler que le désespoir, « c'est un bateau criblé de neige, si vous voulez, *comme les oiseaux qui tombent* et leur sang n'a pas la moindre épaisseur », ainsi que nous l'a magistralement donné à voir le texte « Le verbe Être ». « Posséder est un trèfle auquel j'ai ajouté artificiellement la quatrième feuille » fait sûrement référence à la misère physique mais peut aussi se rapporter à la puissance imaginative décuplée par la plongée dans l'inconscient (là où « la nuit [...] fait bien ce qu'elle fait et pleure de le savoir »), la dictée automatique étant alors envisagée sous l'angle de l'artifice comme n'importe quel autre stupéfiant. Dans cette alternance sans fin de nuits succédant aux jours où la nuit semble vouloir prendre toute la place (« Le grand frigorifique blanc dans la nuit des temps / Chante [...] / Et le fond de sa chanson ressemble à la nuit »), chaque fois que le soleil, tenu en laisse par la raison, ne peut éclairer la nuit de l'inconscient, le narrateur est accablé de tristesse. Cette tristesse nous est révélée avec une sobriété d'autant plus éloquente qu'elle se teinte d'une ironie amère qui, dans la quête d'un désir jamais comblé, atteint son apothéose dans la chute finale, au tout dernier vers : « Sous l'ombre il y a une lumière et sous cette lumière il y a deux ombres ». À la possession *artificielle* évoquée par le narrateur du poème

« Le soleil en laisse » fait écho, dans le texte n°23, *la puissance* de la nuit de l'inconscient et sa contrepartie, *la misère* de l'état de manque. Cela expliquerait pourquoi « le beau capitaine » « ne brunit vraiment qu'au soleil de minuit » (lignes 10 à 11) puisque, pour lui, hors du soleil *artificiel*, point de « nuit des éclairs » et, partant, plus de rêves.

Chez Breton, cette quête toujours inapaisée de l'amour et de « la nuit des éclairs » est ce qui le pousse à écrire et à écrire encore jusqu'à faire advenir ce qu'il désire parce que, dit-il, « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel[230] ». Ainsi, dans le poème, « L'aigrette », il va jusqu'à inscrire expressément sa requête dans l'incipit :

> Si seulement il faisait du soleil cette nuit
> Si dans le fond de l'Opéra deux seins miroitants et clairs
> Composaient pour le mot amour la plus merveilleuse lettrine vivante[231]

Se pourrait-il que le narrateur du texte n°23 ait, lui aussi, soupiré ardemment après ce rêve sublime avant de se résigner à disparaître ? Peut-être a-t-il maintes et maintes fois tenté de convoquer la puissance de la nuit ? De toute façon, même advenu, le rêve ne peut plus se conjuguer maintenant qu'au temps passé parce qu'il semble avoir soudainement pris fin, d'où le désespoir du narrateur et le motif qu'il a de se pendre. C'est pourquoi le discours que tiendra le « froid » — discours qui, pour l'heure, s'apparente à un discours *posthume* — évoquera le passé du « beau capitaine ». Puisque son existence avait été, jusqu'à tout récemment, rythmée par l'alternance d'une vie puissante la nuit et misérable le jour, nous pouvons essayer de percer le mystère qui entoure la prochaine phrase du texte n°23 en la resituant dans le contexte de la tranche de vie magique (« la nuit des éclairs »),

---

[230] André Breton, « Il y aura une fois », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p. 51-54.
[231] André Breton, « L'aigrette », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 81-82.

celle dans laquelle le narrateur *détenait encore* le « pouvoir de substituer le rêve de la réalité à la réalité même[232] », selon l'expression de J.K Huysmans dans *À rebours,* auteur admiré par Breton[233].

> Les cerfs l'étourdissaient dans les clairières, surtout les cerfs blancs dont les cors sont d'étranges instruments de musique (lignes 11 à 12).

En effet, à moins que le narrateur n'ait franchi la frontière qui sépare le monde réel d'avec l'au-delà imaginaire, rien ne peut expliquer cette brusque irruption de cerfs-porteurs-de-musique au cœur d'une clairière mais, si l'on se réfère aux écrits de Breton, on s'aperçoit que la forêt (bois, sous-bois ou clairière) est omniprésente parce que c'est pour lui le lieu magique où tout peut arriver. C'est là surtout qu'il fait se rencontrer les trois règnes (végétal, animal, humain) et que l'homme y acquiert les mêmes pouvoirs que ceux des bêtes des bois.

La forêt, n'est-ce pas l'endroit rêvé du conte ? La Belle-au-bois-dormant n'y attend-t-elle pas son prince qui l'éveillera d'un baiser ? Et si le petit Chaperon Rouge s'y est égaré et a rencontré le loup, le petit Poucet, lui, n'a-t-il pas eu l'intuition de baliser son chemin avec des cailloux blancs dissimulés dans ses poches afin de faciliter son retour à la maison ? D'ailleurs, dans le texte n°23, n'est-ce pas justement « à la lisière d'un bois » que le narrateur a campé son récit (« quand le « froid », appuyant ses mains sur les vitres, là où une étoile bleue n'a pas encore tenu son rôle, à la lisière d'un bois, viendra dire [...] ») ? Pourquoi s'étonner ensuite qu'au sortir d'une clairière, surgie de nulle part, une harde de cerfs parmi lesquels certains sont blancs, mène une telle sarabande que le narrateur en

---

232 Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 80.
233 Voir le témoignage de Breton dans *Nadja, op.cit.*, p. 14-15.

devient tout étourdi ? Vision hallucinante du temps qu'il détenait encore la puissance de « la nuit des éclairs », voilà que le narrateur fait advenir ce qu'il désire puisqu'en l'imaginant, il tend à le faire devenir réel[234]. Et voilà que nous aussi, nous *imaginons*, par-delà l'orée de la forêt, dans la profondeur du sous-bois, des cerfs albinos se dépouillant furieusement de leurs cors (ces bois que la mue ramifie à partir du merrain d'année en année) et, ô surprise, voilà que ceux-ci se transforment en instruments à vent terriblement bruyants mais indispensables à la chasse à courre : des cors *de chasse*... Dans cette scène défiant toute logique, est-il besoin de se demander pourquoi, parmi la harde, *seuls* les cerfs blancs ont ce pouvoir de métamorphose ? Et s'ils savaient jouer du cor ? C'est plausible puisque, évoquant le narrateur après son éventuelle disparition, le « froid » nous dit que « Les cerfs l'étourdissaient dans les clairières, surtout les cerfs blancs [...] ». Dans le monde réel, la puissance de voix d'un cor de chasse est perçante afin de retentir aux quatre coins de la forêt, mais lorsqu'elle s'additionne à celle de plusieurs autres cors jouant en même temps, cette musique doit être tout simplement assourdissante, et l'espace à découvert des clairières (amplifiant le son, si besoin était) a de quoi conférer à la scène une tournure d'apocalypse. Tout à coup, une idée effleure notre esprit : et si cette vision était liée à la figure allégorique du cerf ?

Dans son édition de *Poisson soluble* pour la collection de la Pléiade, Marguerite Bonnet note que « le cerf blanc apparaît dans un épisode des romans de la Table ronde : il

[234] Voir page 80, note 156.

porte une chaîne d'or et avance protégé par quatre lions[235] ». De fait, c'est un des animaux favoris du Moyen Âge, la chasse au cerf étant considérée comme la plus noble de toutes, et celle au cerf blanc étant justement un des motifs traditionnels des romans de la Table ronde. Dans la mythologie celte, les cerfs sont les « bêtes à cornes des fées » et les messagers entre le monde des dieux et celui des hommes. D'ailleurs, dans la Légende arthurienne, Merlin prend l'apparence d'un cerf, suprême incarnation de la sagesse. Dans la culture chrétienne, le cerf blanc représente le Christ; par exemple, dans l'église de Tréhorenteuc[236] en Bretagne, on trouve une mosaïque dont le thème est justement le cerf Blanc au collier d'or, entouré de quatre lions et symbolisant le Christ avec les quatre évangélistes. En outre, qu'il soit blanc ou brun, le cerf illustre abondamment les marges des manuscrits gothiques parce qu'il évoque la Passion du Christ, qui se sacrifie pour le salut des hommes, ou bien le fidèle qui, étant poursuivi pour sa foi, trouve refuge en lui :

> La poursuite mystique du cerf dépasse alors celle des secrets de ce monde ou celle, entremêlée, de l'intime connaissance de soi; elle est la recherche du salut pour le pécheur, le chemin de la perfection qui ouvre les portes de l'autre monde, la quête du Saint-Graal dont cet animal mystérieux ouvre la route. « Comme le cerf aspire aux eaux vives, mon âme a soif de Toi, Seigneur », dit le psaume[237].

Le cerf intervient aussi dans la conversion de plusieurs saints, tels St-Hubert, St-Julien et St-Eustache. Par exemple, c'est par la bouche d'un cerf — « noir et monstrueux de

---

[235] André Breton, *Œuvres complètes*, Vol. I, édition établie par Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 1387. Dans les notes et variantes de *Poisson Soluble*, Marguerite Bonnet note aussi que « Le «cerf blanc à reflets d'or » revient dans *Fata Morgana*, *op. cit.*, 1940, p. 92.

[236] Philippe Boussin, « L'église de l'abbé Gillard » : http://www.broceliande-pays.com/?-Portrait-Rencontre-« La porte est en dedans ». « Mon Objectif : Promouvoir le territoire de Brocéliande par une approche locale du web. Originaire de Paimpont, je suis particulièrement attaché à cette terre de Haute-Bretagne. Mon parcours professionnel m'a conduit à exercer des fonctions d'informaticien pendant plus de six ans. Je suis également technicien forestier de formation. Aujourd'hui, mes deux passions, "Forêt" et "Création Web", sont réunies dans une même entreprise : Bcld.net (Votre partenaire du web en Brocéliande). La boucle est bouclée... »

[237] Jean-Paul Grossin et Antoine Reille, *Anthologie du cerf*, Préface de Pierre Moinot de l'Académie française, Paris, Hatier, 1992, p. 15.

taille, porta[nt] seize andouillers avec une barbe blanche[238] » — qu'il venait d'abattre après avoir tué sa biche et son faon que saint Julien l'Hospitalier entendit les malédictions divines :

> Le prodigieux animal s'arrêta et, les yeux flamboyants, solennel comme un patriarche et comme un justicier, pendant qu'une cloche au loin tintait, il répéta trois fois :
> — « Maudit ! Maudit ! Maudit ! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère[239] ! ».

Celle de St-Hubert, qui eut lieu en 683 au temps des Mérovingiens — le jeune seigneur Hubert étant l'arrière-petit-fils de Clovis —, mérite aussi d'être citée parce qu'il est question d'une vision comme dans le texte n°23. Cependant, à la différence de cette dernière, la vision de St-Hubert prend sa source dans la religion et non dans l'artifice. À vingt-huit ans, le jeune Hubert n'avait qu'une passion, la chasse, à un point tel que, même le 24 décembre, jour de la Nativité du Christ, il partit à cheval dès l'aurore :

> Et comme il commençait à chasser, un cerf dix-cors, entièrement blanc, d'une taille extraordinaire, bondit d'un fourré et s'élança devant lui, l'entrainant dans les profondeurs de la forêt où le galop de son cheval le poursuivit. Après plusieurs heures, le cerf ne montrait toujours aucune fatigue alors que Hubert était rompu. Pourtant la course folle continua. Soudain, le cerf s'arrêta net. Dans une vision de lumière, Hubert vit entre les bois du cerf l'image du Crucifié et il entendit une voix qui lui disait :
> — Hubert ! Hubert ! Jusqu'à quand poursuivras-tu les bêtes dans les forêts ? Jusqu'à quand cette vaine passion te fera-t-elle oublier le salut de ton Âme ? [240]

Il est dit qu'ensuite Hubert abandonna honneurs et richesses pour se retirer dans les bois, à l'endroit même où le Christ lui était apparu sous la forme d'une croix étincelante placée dans les ramures d'un cerf blanc. Plus tard, il fut appelé à succéder à son évêque et,

---

[238] Cette conversion — « La légende de Saint Julien l'Hospitalier » — est le sujet d'une des trois histoires que Gustave Flaubert réunit sous le titre *Trois contes*, Paris, Hachette, coll. « classiques Hachette », 1995, p. 63-76.
[239] *Ibid.*
[240] Jean-Paul Grossin et Antoine Reille, *Anthologie du cerf*, *op. cit.*, p. 32-34; et dans le site des Chevaliers de l'Ordre de St Hubert : users.swing.be/nh/rubriques/nsaint.htm

après sa mort, il fut canonisé, devenant ainsi Saint-Hubert, le Saint patron des chasseurs, fête que l'on honore le 3 novembre.

Dans *Fata Morgana*[241], un très long poème relatant plusieurs épisodes de l'époque médiévale française, Breton choisit plutôt d'évoquer un souvenir historique[242] en faisant surgir le cerf blanc de Charles VI dit « Le Fol[243] ». Rappelons que, lors d'une chasse à courre, après l'hallali, alors qu'il aurait eu, en tant que seigneur détenant le rang le plus élevé, le privilège de tuer un cerf aux abois, le jeune roi de treize ans, au lieu de sortir sa dague pour l'achever, s'àpprocha de lui à main nue pour le caresser, et l'animal se laissa faire. Le jeune roi demanda ensuite à ses valets d'emporter le cerf pour soigner les nombreuses morsures de chien et les blessures dues aux flèches décochées contre lui. Quelques semaines plus tard, quand l'animal fut rétabli, il lui fit apposer l'emblème royal, la fleur de lis entre les bois, et le relâcha. De ce jour, — qui était le premier anniversaire de son couronnement —, il adopta pour emblème le cerf-volant (le cerf ailé) couronné et fit représenter ses armes portées par deux cerfs.

C'est donc sur cette symbolique du cerf conférant à la royauté française son pouvoir divin que s'appuie Breton dans *Fata Morgana* pour nous présenter un autre épisode de la vie de Charles VI dans lequel un cerf — un cerf blanc, celui-là —, se porta à la rencontre de son épouse, la reine Isabeau de Bavière, lorsque cette dernière fit son entrée solennelle à Paris pour son couronnement, le 22 août de l'an 1389 : « Sixième arrêt devant la porte du

[241] André Breton, *Fata Morgana, Signe ascendant,* suivi de *Fata Morgana, Les États généraux, Des épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la, op. cit.*, p. 49.
[242] Françoise Autrand, *Charles VI, La folie du roi*, Paris, Fayard, 1986, p. 33.
[243] Surnommé ainsi à cause des crises de démence dont il fut affligé quelques années plus tard.

Châtelet, où l'on avait édifié un château en bois flanqué de tourelles [...]. Il y avait un homme d'armes à chaque créneau. À l'intérieur, un lit de justice drapé de bleu. Là, se tenait « Madame sainte Anne[244] ». À l'approche du cortège de la reine, un grand cerf blanc qui portait au cou les armes du roi (d'azur à trois fleurs de lys d'or) déboucha du bois du Châtelet. Poursuivi par un lion et par un aigle, il se sauva vers le « lit de justice », mais une douzaine de jeunes filles tenant en mains des épées nues se précipitèrent devant le lion et l'aigle, pour protéger le cerf qui alla s'agenouiller devant la sainte, en hommage à la justice du roi.

C'est précisément cet événement que nous donne à voir Breton dans ce passage de *Fata Morgana*. En insistant sur la faculté qu'ont les yeux des cerfs de laisser s'écouler de vraies larmes, il fait discrètement allusion à « une révélation mystérieuse » qui, n'eût été de son vif sentiment antireligieux, pourrait donner à penser qu'il s'agit de la symbolique chrétienne attribuée au cerf. Quant au « cerf ailé » qui « frémit » — nous l'avons vu dans l'épisode relaté ci-dessus —, il s'agit d'un élément de l'emblématique royale française choisie par Charles VI lorsqu'il gracia le cerf du temps qu'il était adolescent et fêtait le premier anniversaire de son couronnement :

> Aussi fluides que l'eau qui fait la roue au soleil sur les glaces des
> fleuristes d'aujourd'hui
> Le cerf blanc à reflets d'or sort du bois du Châtelet
> *Premier plan** de ses yeux qui expriment le rêve des chants d'oiseaux
> du soir
> Dans l'obliquité du dernier rayon le sens d'une révélation
> mystérieuse
> Que sais-je encore et qu'on sait capables de pleurer
> Le cerf ailé frémit il fond sur l'aigle avec l'épée
> Mais l'aigle est partout

---

[244] Charles Bordonove, *Charles VI, 1380-1422, fils de Charles V, Les rois qui ont fait la France*, Paris, Pygmalion, 2006, p. 89.

Enveloppé d'un halo doré rappelant la chaîne d'or que portait le cerf blanc du roman de la Table ronde, « le cerf blanc à reflets d'or [qui] sort du bois du Châtelet » acquiert une majesté que l'on ne retrouve pas dans la harde de cerfs étourdissant, dans les clairières, le narrateur du texte n°23. C'est peut-être parce que le premier récit, celui du poème, nous est transmis à partir d'un souvenir historique empreint de noblesse, tandis que le second n'est qu'une illusion fantaisiste née de « la substitution du rêve de la réalité à la réalité même ».

Cette « substitution », Breton la projette dans un autre poème, « Ma mort par Robert Desnos ». Cette fois, le cerf devient la figure emblématique que le narrateur choisit pour exprimer son amour de la nature — le règne végétal et le règne animal — parce qu'en allant *métaphoriquement* s'y réfugier, il se met à l'abri du troisième règne, le genre humain, contre lequel il lui arrive d'éprouver une certaine véhémence : « Sachez que le baril de poudre Le Penseur / Durant la nuit avait été hissé / Au sommet de la Trinité ». C'est pourquoi, de guerre lasse, il délaisse mentalement le commerce des hommes pour ne plus se sentir envahi par un sentiment déchirant d'éparpillement :

Les individus sont des crics
Et je me balance sans cesse en arrière de moi-même
Pareil à la suspension de la peur
Dans la glace de mes jours impossibles
[...]
Je m'arrache difficilement à la contemplation des sourcils
Au vert des sangs et des mines
À l'apparence humaine qui dissémine[245].

Il se prend alors à évoquer l'image du cerf parce que cet animal sauvage vivant paisiblement au milieu des bois qu'embaume le serpolet, est encore celui qui, métaphoriquement, rencontre le mieux son besoin pressant de plénitude :

[245] André Breton, « Ma mort par Robert Desnos », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 70-71.

Plus j'aime plus je suis aimé des bois où le cerf dans le serpolet
Se signe à connaître que veux-tu
Descendre estimer mourir
Puis l'élément femelle croix des inquisiteurs

Certaines tournures de phrases semblent emprunter au culte religieux. Aussi donnent-elles curieusement à penser que, comme dans *Fata Morgana*, Breton fait une discrète allusion à la symbolique chrétienne du cerf. À moins que, imprégné qu'il était des légendes bretonne et celtique, il ait tout simplement pensé à Merlin l'enchanteur, puisqu'il est dit que ce dernier, au cours de ses nombreuses métamorphoses, eut à prendre l'apparence d'un cerf, « le plus grand et le plus étonnant qu'on ait vu. Il avait un pied de devant blanc et portait cinq bois sur la tête, les plus majestueux qu'ait eus un cerf[246] ». Assurément, le narrateur de « Ma mort par Robert Desnos » porte en lui le même désir profond de vivre en harmonie avec la nature que celui du texte n°23, et, à sa façon, chacun s'efforce de faire advenir son rêve.

Si Merlin occupe une large place dans la pensée de Breton, il est une autre figure légendaire à laquelle il s'est intéressé, Huon de Bordeaux[247], qu'il n'a pas hésité à mettre en scène dans un de ses écrits ultérieurs, « Le réveil au petit jour ». Ce qui est frappant, c'est que, comme dans le texte n°23, il y est aussi question de musique (« s'essore une barcarolle ») et d'instrument de musique (« le cor magique »), mais là où les deux textes se rejoignent dans l'étrange, c'est que d'un côté (texte n°23), il y a cette vision hallucinante de

---

[246] Robert de Boron, *Merlin*, Paris, Flammarion, 1994, p. 195.

[247] Duc d'Aquitaine, le mythique Huon de Bordeaux est resté célèbre par la chanson de geste qui porte son nom et dans laquelle, ayant occis, sans le connaître, l'un des fils de Charlemagne, il fut condamné à l'exil. Écrite en Artois dans le premier quart du XIIIe siècle, cette chanson de geste est un très long poème dans lequel le roi des fées Obéron (ou Aubéron), qui est resté nain, déclare être le fils de Jules César et de la fée Morgane. En remettant à Huon une coupe et un cor magiques, il l'aidera à s'emparer des quatre molaires et de la moustache de l'émir de Babylone, condition imposée par Charlemagne à Huon pour rentrer en grâce et mériter l'amour de la belle Esclarmonde.

cerfs blancs jouant à qui mieux mieux du cor dans les clairières, et de l'autre, ce cor magique qui, lui, ne *joue* pas mais *brame*, c'est-à-dire reproduit exactement le cri du cerf en rut quand il appelle les femelles avoisinantes :

> En contrepoint, dans le murmure qui s'amplifie s'essore une barcarolle dont jaillit tintinnabulant notre grand ami Obéron, qui règne sur le cresson de fontaine. Chut ! Sans plus bouger il nous convie à entendre le beau Huon frapper à la fois aux Cent Portes. En effet le cor magique brame en chandelier dans le lointain. Le sang coulera mais il ne sera pas dit que le Chevalier manque à nous rapporter les quatre molaires et les moustaches au prix desquelles est Esclarmonde et s'accomplit le sacrifice quotidien[248].

En définitive, ce que Breton retient du cerf dans le monde réel objectif, c'est d'abord cette liberté qu'il a d'errer à son gré dans un lieu qu'il tient pour enchanteur — la forêt —, là où la faune et la flore s'accordent harmonieusement pour donner à ces vastes étendues peuplées d'arbres majestueux un air de paradis :

> [...]
> Les mains qui font et défont les nœuds de l'amour et de l'air
> Gardent toute leur transparence pour ceux qui voient
> Ils voient les palmes sur les mains
> Les couronnes dans les yeux
> Mais le brasier des couronnes et des palmes
> S'allume ne fait à peine que s'allumer au plus profond de la forêt
> Là où les cerfs mirent en penchant la tête [...][249]

L'image évoquée par ces lignes (« [...] Au plus profond de la forêt là où les cerfs mirent en penchant la tête [...] ») est loin d'être surréaliste; bien au contraire, elle appartient entièrement au monde tangible, mais elle dégage une telle vision idyllique que le narrateur du texte n°23 sortirait volontiers de son monde fictif pour se porter à la rencontre de cet animal magnifique qu'est le cerf dans le monde réel, même si les cors de ce dernier

---

248 André Breton, « Le réveil au petit jour », *Signe ascendant*, suivi de *Fata Morgana, Les États généraux, Des épingles tremblantes*, *Xénophiles*, *Ode à Charles Fourier*, *Constellations, Le la*, *op. cit.*, p. 155.
249 André Breton, «Les attitudes spectrales», *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p. 70-71.

ne sont pas « d'étranges instruments de musique » comme ceux des cerfs blancs fabuleux chargés de l'étourdir dans les clairières de son imagination.

Voici un dernier exemple dans lequel Breton fait traverser la figure du cerf dans un écrit poétique. Cette fois-ci, il le fait par le biais du rêve, « quand l'homme dort ». En effet, dans « Facteur Cheval », Breton construit un monde onirique dans lequel les oiseaux peuvent parler et voir *en se mettant à la place* de l'homme *quand il rêve*, parce qu'il est devenu aussi transparent que la statue de verre qui se dresse sur le coude « quand l'homme dort ». En fait, il est difficile de savoir qui, de l'homme ou de la statue, prend la place de l'autre parce que ce que Breton nous donne à voir, c'est un ensemble d'éléments disparates jaillissant d'un peu partout (« les emboîtements singuliers » du corridor avec le lit et l'escalier sans fin où porte, place publique et rampe s'ouvrent sur des marches devenues des tiroirs au contenu inusité), sans véritable plan directeur, dont le foisonnement luxuriant rappelle le Palais Idéal de Facteur Cheval.

« Les Brèches par lesquelles on peut apercevoir des cerfs aux bois de corail dans une clairière » sont un des éléments du rêve de l'homme qui dort et n'ont, par conséquent, pas plus de réalité que les cerfs qui étourdissent le narrateur du texte n°23 dans les clairières, « surtout les cerfs blancs dont les cors sont d'étranges instruments de musique » :

> Nous les oiseaux que tu charmes toujours du haut de ces belvédères [...]
> Nous sommes les soupirs de la statue de verre qui se soulève sur le
> coude quand l'homme dort
> Et que des brèches brillantes s'ouvrent dans son lit
> Brèches par lesquelles on peut apercevoir des cerfs aux bois de corail
> dans une clairière
> Et des femmes nues tout au fond d'une mine[250]

[250] André Breton, « Facteur Cheval », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p. 89-90.

La vision onirique aperçue durant le sommeil a la même force illusoire que l'hallucination entrevue lors des séances de plongée vertigineuse dans le monde de l'inconscient : elles permettent toutes deux de « substituer le rêve de la réalité à la réalité même », artifice que réussissait fort bien le narrateur du texte n°23 jusqu'à ce qu'un événement mystérieux vînt lui enlever ce pouvoir et lui insuffler l'envie désespérée de disparaître. À ce stade-ci du récit, force nous est d'admettre qu'aucun indice nouveau n'est venu nous aider à lever ce voile, et c'est toujours avec la même incertitude que nous abordons l'analyse de la phrase suivante.

> Il dansait alors, il veillait à la libre croissance des fougères dont les crosses blondes se détendent depuis dans vos cheveux (lignes 12 à 14).

Comme à l'accoutumée, la narration procède par tableaux successifs qui, bien souvent, n'ont pas de suite logique entre eux, puisqu'elle doit relancer constamment le sujet dès que l'histoire semble tourner court. Après la scène où des cerfs étourdissaient le narrateur dans les clairières, on passe sans préambule à une scène qui se *joue*, le temps de quelques lignes, dans les cheveux des inconnues restées fidèles au narrateur sans l'avoir jamais connu. Fait significatif ou non, nous venons de changer de temps : oubliée, l'évocation au passé, nous voici précipités dans un temps présent mais toujours aussi enveloppé de mystère. Mince consolation, un court syntagme (« Il dansait alors ») nous permet de quitter sans trop de brusquerie la scène précédente, et même *d'imaginer* le narrateur dansant sur la musique infernale de tous ces cors dont les cerfs-blancs-nouvellement-promus-instrumentistes tirent des bramements à faire accourir toutes les biches à des lieues à la ronde. Gagné par cette pointe d'ironie, notre esprit se met à réfléchir

à ce syntagme qui lui rappelle quelque chose de connu… jusqu'à ce que, du fond de notre mémoire, s'extirpe la réponse venue comme en écho : « Vous chantiez ? J'en suis fort aise. *Et bien, dansez, maintenant* ». Mais oui, bien sûr, cette récitation de La Fontaine, « La cigale et la fourmi », qui fit les délices de notre enfance, combien de fois ne l'avons-nous pas visualisée et même *jouée* quand il nous arrivait d'avoir à la faire surgir de notre mémoire ! La fourmi, travailleuse infatigable, qui engrange en prévision de l'hiver, n'aime pas qu'on vienne lui demander l'aumône quand on a, comme la cigale, passé l'été à chanter sans se soucier du lendemain.

D'aucuns diront que le lien entre le texte n°23 — avec l'expression désinvolte « il dansait alors » — et la fable de La Fontaine — avec l'injonction railleuse « Et bien, dansez maintenant » — est peu convaincant, sauf si on le resitue dans le contexte des « mouvements de la Balance céleste qui le faisait puissant avec la nuit, misérable avec le jour » (lignes 7 à 8) pour lequel nous avions déjà établi un lien avec une autre fable de La Fontaine (« Le loup et l'agneau). N'y retrouvions-nous pas déjà une situation dans laquelle il n'y avait que deux alternatives ? — « Selon que vous serez puissant ou misérable, les jugements de cour vous rendront blanc ou noir » ?

Puisque les citations de La Fontaine font justement partie de la morale finale des deux fables, nous nous permettons un brin d'ironie en continuant sur cette lancée « moralisatrice ». Et voici que le regard que nous portons sur le narrateur du texte n°23 se fait plus incisif parce que nous nous demandons dans quelle mesure ce dernier ne serait pas tout simplement l'artisan de son propre malheur. Après tout, ne semble-t-il pas avoir fait montre d'une légèreté insouciante quand il est dit qu'« il dansait alors » sans s'inquiéter

outre mesure de la suite des événements ? C'est ainsi que nous est venue la tentation d'opposer au verbe « danser » le verbe « dé-chanter » pour faire pendant avec la cigale de la fable qui, après avoir « chanté tout l'été », se trouve à déchanter lorsque la fourmi moqueuse l'invite à « danser maintenant ».

À notre avis, c'est exactement ce qu'a fait le narrateur du texte n°23 : il n'a tenu aucun compte des conséquences désastreuses que pourrait avoir une série de plongées désordonnées et hors de contrôle dans son inconscient. En effet, insoucieux de la folie qui le guettait au détour de son accoutumance maladive, il se plongeait *compulsivement* dans l'artifice de ses sensations et, ayant l'illusion de danser sur la musique de cors magiques, la seule *réalité* qu'il percevait était celle de ne pas endommager — par la frénésie de sa danse ? — les jeunes pousses de fougères blondes, dont les volutes aériennes, en se détendant, ressemblent, *depuis*, aux boucles des cheveux des femmes qui lui *sont restées* fidèles « depuis *sa disparition* » sans l'avoir connu.

À peine avons-nous fini d'émettre cette hypothèse qu'elle nous paraît erronée parce que *le jeu des temps grammaticaux* dans le récit — futur, imparfait, présent — le font systématiquement décrocher du réel objectif, et aussi parce que même le destinataire du discours a changé en cours de route. Il nous faut donc reprendre le fil de l'histoire depuis le début. « Tu sau*ras,* quand je ne se*rai* plus (*quand j'en au*rai *vraiment assez de cette vie pour vouloir la quitter*), quand le « froid » viend*ra* dire à toutes celles qui me reste*ront* fidèles sans m'avoir [...] connu : "C'ét*ait* un beau capitaine [...] Les cerfs l'étourdiss*aient* [...] surtout les cerfs blancs dont les cors *sont* d'étranges instruments de musique. Il dans*ait*

alors, il veill*ait* à la libre croissance des fougères dont les crosses blondes se détend*ent depuis* dans vos cheveux" ».

Le narrateur adresse son message initial à *un seul* destinataire pour que ce dernier sache au moment voulu, dans un temps *futur :* « Tu sauras que [...] ». À ce moment-là, déclare le narrateur, c'est-à-dire après sa disparition, donc toujours au temps futur, le « froid » viendra dire qui il *était* vraiment, d'où l'emploi de *l'imparfait* dans cette partie du discours évoquant son passé : « C'était un beau capitaine, [...] il veillait à la libre croissance des fougères [...] ». Cependant, peu après son entrée en scène, le « froid » prend pour destinataires les femmes qui sont restées fidèles à ce « beau capitaine », et c'est ainsi que, sans transition, le récit passe du « tu » au « vous » : « il était loin de partager *vos* joie et *vos* peines » (lignes 8 à 9). Ce qui accentue l'effet d'irréalité, c'est que, sans raison apparente, le « froid » change aussi de temps verbal : finie, l'énumération des faits et gestes du narrateur au temps passé de l'imparfait; maintenant, c'est *au temps présent* qu'il tient son discours et, puisque les destinataires sont des femmes, c'est leur apparence physique qui va primer, désormais. Ainsi en vient-il à dépeindre leur luxuriante chevelure qu'il compare voluptueusement aux fougères « dont les crosses [...] se déten*dent* depuis dans *vos cheveux* ». C'est d'ailleurs sur ce thème empreint de séduction — la chevelure des belles dames fidèles au narrateur — qu'il conclura son discours : « Peign*ez* pour lui *vos* cheveux, peign*ez*-les sans cesse [...] ne laiss*ez* pas une autre puiser à la fontaine [...] peign*ez vos* cheveux à la fontaine [...] » (lignes 13 à 18).

Nous l'avons vu dans l'analyse du texte n°16 (pages 39-41), Breton n'en finit pas, dans ses écrits, de comparer les cheveux de la femme — et, à l'occasion, ses yeux — à la

beauté organique et sensuelle de la fougère, cette plante de sous-bois qui, chaque printemps, déroule lentement, languissamment, ses crosses semblables à celles des violons afin d'ouvrir ses magnifiques feuilles qui s'apparentent aux feuilles d'acanthe que l'on retrouve dans l'art ornemental :

> Les cheveux des femmes ont l'odeur de la feuille d'acanthe
> Ô vitres superposées de la pensée[251].

Habité profondément et à tous les niveaux par l'idée de la femme (« Ô vitres superposées de la pensée »), Breton relie passionnément la sensualité féminine à celle de la fougère qu'il associe en outre à un décor féerique où il peut camper l'action de ses récits, que ceux-ci aient pour cadre des clairières comme dans le texte n°23, des forêts impénétrables comme dans le texte n°16 ou encore des châteaux moyenâgeux et des lacs aux eaux sombres. La fougère est donc omniprésente dans l'univers de Breton, et ce, même en dehors de ses écrits. Par exemple, même lorsque, pendant la guerre, il vivait en exil aux Etats-Unis, il prit le temps de s'émerveiller devant la flore américaine :

> La flore proprement surréaliste s'est enrichie pour moi d'une nouvelle espèce : la fougère à cornes d'élan suspendue aux plafonds dans sa superbe carapace de tortue[252].

La lumière de demi-jour des futaies qu'il avait toujours privilégiée, voici qu'il la retrouvait aux alentours de New-York, où dit-il, « je me suis plu à l'extrême à reconnaître pour la première fois sur certaines pelouses, à cinq heures de l'après-midi, la lumière unique *d'apparition** qui baigne, à l'exclusion de tous les autres, certains poèmes de Poe tels qu'"Ulalume"[253] ». Et « cette lumière *d'apparition* », où plantes et animaux fourmillant

---

[251] André Breton, «Il n'y a pas à sortir de là», *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau, op. cit.*, p. 63-65.
[252] André Breton, *Entretiens (1913-1952), op. cit.*, p. 227.
[253] *Ibid.* *En italique dans le texte.

de vie semblent tout à coup se confondre dans une immobilité proche de la pétrification, est une source constante d'inspiration pour Breton — lui qui fit l'apologie des contraires avec une ferveur jamais mise défaut — parce que, dit-il, c'est justement par « son processus de formation et de destruction[254] » que la vie se caractérise. Aussi garda-t-il toujours la ferveur de l'enfant devant chacune de ses découvertes sur le sol américain, parce que chacune réalisait, à ses yeux, toute la beauté, toute la poésie de la vie.

Entre un lieu réel et un lieu rêvé, la nuance n'est souvent qu'une question de mise en condition et le déclic peut se produire selon l'éclairage ou le moment de la journée. Un paysage particulier (lac ou forêt, monument ou château), quand il est habillé de lumière diffuse ou estompé par la brume, devient vite un champ d'exploration livré entièrement à l'imagination soudainement débridée :

> J'ai toujours aimé entre toutes cette lueur vert-orangé qui me cerne du même fin pinceau, dans le lointain, le décor romantique conventionnel et ce quartier presque enfoui de la Boucherie à Paris, que hante l'ombre inapaisable de Nicolas Flamel. Cette lueur perverse, qui fait le tour des tours, m'apprivoise, au plus secret de moi-même[255].

« Lueur perverse », « que hante l'ombre inapaisable » ne sont-elles pas des expressions chargées de la même connotation trouble que celle que l'on retrouve dans le texte n°23, où, par exemple, il est dit que le narrateur « ne brunit vraiment qu'au soleil de minuit » (lignes 10 à 11) ? Cela laisse à penser qu'avant d'être acculé au désespoir, le narrateur avait dû, lui aussi, aimer ces zones d'obscurité *entre chien et loup* d'où pouvaient

---

[254] André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 18.

[255] André Breton, *La Clef des champs*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967, p.7. Nicolas Flamel (vers 1340-1418) est un riche bourgeois parisien du XIVe siècle, écrivain public, copiste et libraire-juré. Sa grande fortune, qui lui venait de la riche veuve qu'il avait épousée, est à l'origine d'un mythe qui fit de lui un alchimiste découvreur de la pierre philosophale parce qu'à son époque, on croyait en l'origine alchimique de certaines fortunes bourgeoises. Ainsi, « le plus populaire des alchimistes français ne fit jamais d'alchimie », ce qui dut particulièrement intriguer André Breton.

surgir des silhouettes et des ombres transformables à merci, jusqu'à se fondre dans l'imaginaire. Pourquoi, dès lors, du temps qu'il détenait *la puissance de la nuit* pour faire survenir, dans les clairières de son imagination, des cerfs qui l'étourdissaient, son *désir* d'amour bien réel n'aurait-il pas fait apparaître de belles dames, moitié femmes et moitié fées, quelques sœurs de Mélusine sans doute, dont l'opulente chevelure avait sur lui un effet d'autant plus hypnotisant qu'elles ne cessaient, au gré de son imagination enflammée, d'y passer et repasser langoureusement leur magnifique peigne d'écaille ? Cette interprétation éclairerait sans aucun doute la phrase suivante et la mettrait indéniablement en lien avec le thème forestier de la fougère et des cerfs.

> Peignez pour lui vos cheveux, peignez-les sans cesse, il ne demande pas autre chose (lignes 14 à15).

À ce moment précis, l'évocation nostalgique que faisait le « froid » au sujet du « beau capitaine » a tourné court. Subitement, le voici qui s'adresse, avec l'emploi du mode impératif mais sur un ton de supplique, à des destinataires féminines : il les conjure de continuer, *comme par le passé*, de lustrer et de lisser leurs cheveux avec le peigne parce que ce geste hautement érotique, s'il avait ravi l'étrange capitaine dans un passé récent, continue de prendre sa source *au temps présent*, *comme si le « beau capitaine » continuait de soupirer après ce geste :* « il ne demande pas autre chose ». Là encore, comme pour le syntagme « C'était un beau capitaine » énoncé à deux reprises (lignes 4 et 9), la répétition du verbe à l'impératif « peignez » amplifie l'émotion contenue dans la supplique, d'autant plus qu'il s'y ajoute deux formes d'insistance. La première, « pour lui » (« peignez *pour lui* »), signifie clairement qu'il s'agit d'un geste de séduction réservé pour le plaisir exclusif

du capitaine et que, par conséquent, les mystérieuses demoiselles ne se coiffent nullement, à cœur de jour, pour satisfaire un désir qui leur est propre. La deuxième forme d'insistance, « sans cesse » (« peignez-les sans cesse »), rappelle que le mouvement du peigne doit être poursuivi sans interruption pour que le charme continue d'opérer.

La chevelure est un autre mot fétiche qui permet à Breton de dérouler le fil de son désir au long de ses écrits, parce que, de la chevelure à la femme, il n'y a qu'un pas et c'est dans l'amour, toujours, qu'il trouve sa résolution :

> Le sable n'est plus qu'une horloge phosphorescente
> Qui dit minuit
> Par les bras d'une femme oubliée
> Point de refuge tournant dans la campagne
> Dressée aux approches et aux reculs célestes
> C'est ici
> Les tempes bleues et dures de la villa baignent dans la nuit qui
> décalque mes images
> Chevelures chevelures
> Le mal prend des forces tout près
> Seulement voudra-t-il de nous[256]

Comme dans le texte n°23, la répétition donne une résonance émotive au poème « Tout paradis n'est pas perdu » : « Chevelures chevelures » permet d'exprimer toute la détresse du manque sans sombrer dans le pathos. Par ce fil ténu que symbolisent les cheveux, du plus profond du désespoir surgit le mince filet de l'espoir qui ne veut pas mourir. Le narrateur du texte n°23, lui aussi, oscille entre le désespoir dans lequel il est plongé au moment où il énonce « Tu sauras » et l'espoir qu'il exprime en reportant son geste fatal à un futur indéterminé (« quand je ne vaudrai plus la pluie pour me pendre »).

---

[256] André Breton, «Tout paradis n'est pas perdu», « À Man Ray », *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 69.

Pour Breton, la puissance évocatrice de la chevelure est telle qu'il l'a placée comme première phrase d'ouverture dans son long poème *L'Union libre*[257] qui, par l'usage anaphorique de « ma femme », répété à trente reprises au long des soixante vers, est un hymne vibrant au corps de la femme qu'il aime. S'il a inscrit les cheveux dans l'incipit du poème (« Ma femme à la chevelure de feu de bois »), c'est avec les yeux qu'il termine cette longue incantation à l'amour; ceux-ci reviennent sous la forme anaphorique (« Ma femme aux yeux » et « Aux yeux de ») dans les six derniers vers de la fin, cette répétition démontrant hors de tout doute la place que ces attributs féminins occupent dans l'esprit de Breton.

Dans cet autre poème « Je rêve je te vois », cet objet banal du quotidien qu'est le peigne se trouve promu au rang d'objet magique, rivalisant de pouvoir avec le miroir pour allumer de reflets chatoyants, en la lustrant, la masse des cheveux qui lui est soumise :

> Je rêve je te vois superposée indéfiniment à toi-même
> Tu es assise sur le haut tabouret de corail
> Devant ton miroir toujours à son premier quartier
> Deux doigts sur l'aile d'eau du peigne
> Et en même temps
> Tu reviens de voyage tu t'attardes la dernière dans la grotte
> Ruisselante d'éclairs[258]

La succession des images procède de la même vision fantasmagorique que celle, dans le texte n° 23, des images évoquées par le « froid » qui nous conduisent des cerfs jusqu'aux crosses blondes des fougères.

Si Breton a tant aimé comparer les cheveux et les yeux de la femme[259] à cette plante qu'il affectionne entre toutes, la fougère, c'est parce que cette image lui permet de créer un

---

[257] Voir en page 43 du présent travail.
[258] André Breton, «Je rêve je te vois», *Ibid.*, p.161-162.
[259] Voir pages 39-41 du présent travail.

décor propice à l'amour, qu'il situe souvent aux abords d'un lac, dans des grottes ombragées ou, mieux encore, dans l'enceinte d'un château moyenâgeux dont les vestibules labyrinthiques peuvent, au gré de son imagination, se peupler de damoiselles croulant sous l'opulence de leur chevelure, comme ici dans « Femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles », l'un des vingt-deux textes qu'il composa pour les gouaches de Miró et qu'il réunit sous le titre *Constellations* :

> Qu'y a-t-il -entre cette cavité sans profondeur tant la pente en est douce à croire que c'est sur elle que s'est moulé le baiser, qu'y a-t-il entre elle et cette savane déroulant imperturbablement au-dessus de nous ses sphères de lucioles ? Qui sait, peut-être le reflet des ramures du cerf dans l'eau troublée qu'il va boire parmi les tournoiements en nappes du pollen et l'amant luge tout doucement vers l'extase. Que sous le pouvoir du peigne cette masse fluide, mûrement brassée de sarrasin et d'avoine, tout au long épinglée de décharges électriques, n'est pas plus confondant dans sa chute [que] le torrent qui bondit couleur de rouille à chaque détour du parc du château de Fougères aux treize tours par la grâce du geste qui découvre et recouvre le nid sournoisement tramé des vrilles de la clématite[260].

Étrangement, on dirait que ce texte est un calque condensé du texte n°23 car les mêmes visions imaginaires produites par le désir exacerbé du « beau capitaine » y sont évoquées, à la différence près que les images données à voir dans « Femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles » prennent leur source dans le monde objectif réel. Ainsi, le château-de-Fougères, qui fut l'une des principales clés du duché de Bretagne *avec ses treize tours* toujours debout comme des sentinelles, existe réellement. Breton dut le choisir parce que son nom lui rappelait le milieu forestier et, surtout, la modeste fougère, avec laquelle il lui était loisible d'imaginer un château-*de-fougère* aux abords duquel vivaient des animaux majestueux et libres : les cerfs. D'abord, aux « cerfs

[260] André Breton, « Femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles », *Signe ascendant* suivi de *Fata Morgana, Les États généraux, Des épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la, op. cit.*, p.137.

blancs dont les cors sont d'étranges instruments de musique » du texte n°23 correspond « le reflet des ramures du cerf dans l'eau troublée qu'il va boire parmi les tournoiements en nappes du pollen » du texte de *Constellations*. Ensuite, à la demande implorante du « froid » dans le texte n°23 (« Peignez pour lui vos cheveux, peignez-les sans cesse, il ne demande pas autre chose »), le texte « Femme à la blonde aisselle » semble répondre : « Que sous le pouvoir du peigne cette masse fluide, mûrement brassée de sarrasin et d'avoine, tout au long épinglée de décharges électriques, n'est pas plus confondant dans sa chute [que] le torrent qui bondit [...] à chaque détour du parc du château de Fougères aux treize tours [...] ».

Dans le texte de *Constellations*, ce sont les mots ou les syntagmes qui sont porteurs d'une forte connotation érotique (cavité, savane, pente [...] douce, moulé, baiser, amant, extase, masse fluide, décharges électriques, torrent, découvre, recouvre, nid), afin que « l'amant *glisse* tout doucement vers l'extase », expression si terriblement banale que Breton l'a plutôt remplacée par « l'amant *luge* tout doucement vers l'extase », qui est infiniment plus poétique. Dans le texte n°23, c'est surtout dans le *non-dit* suggéré par les mots les plus anodins ou les expressions les plus courantes que naît l'extase (cors, musique, étourdissaient, dansait, veillait à la libre croissance des fougères, les crosses blondes se détendent depuis dans vos cheveux), mais il s'y glisse constamment une certaine forme d'inquiétude qui se cristallise dans le besoin pressant du « beau capitaine » de voir le peigne passer et repasser dans les cheveux, comme si l'instabilité était le lot de tout état passionnel. Cette instabilité atteint son paroxysme avec la phrase suivante.

> Il n'est plus là mais il va revenir, il est peut-être déjà revenu, ne laissez pas une autre puiser à la fontaine : s'il revenait, ce serait sans doute par là (lignes 15 à 17).

Immédiatement, la perception de ces lignes a réveillé, dans le creuset de notre mémoire, un ensemble de résonances venues de nos lectures des Évangiles. Bien sûr, cela reste à un niveau tout à fait personnel mais l'interprétation d'un texte ne dépend-t-elle pas, chez le lecteur, autant du dit que du non-dit ? Il nous semble donc que, pour repartir sur de nouvelles données, la narration, cette fois, emprunte au style biblique, plus particulièrement à l'Évangile selon Saint Mathieu (chapitre 28, versets 1-7), dans lequel il est dit qu'après la mise au tombeau de Jésus, « après le sabbat, à l'aube du premier jour de la semaine, Marie de Magdala et l'autre Marie allèrent voir le sépulcre ». Il y eut alors un grand tremblement de terre « car un ange du Seigneur descendit du ciel, vint rouler la pierre, et s'assit dessus. Son aspect était comme l'éclair, et son vêtement blanc comme la neige. Les gardes tremblèrent de peur, et devinrent comme morts. Mais l'ange prit la parole, et dit aux femmes » :

> [28.5] Pour vous, ne craignez pas; car je sais que vous cherchez Jésus qui a été crucifié. [28.6] Il n'est point ici; il est ressuscité, comme il l'avait dit. Venez, voyez le lieu où il était couché, [28.7] et allez promptement dire à ses disciples qu'il est ressuscité des morts. Et voici, il vous précède en Galilée : c'est là que vous le verrez. Voici, je vous l'ai dit[261].

Sans doute s'agit-il ici d'une interprétation personnelle, mais il nous semble que ce passage présente, au-delà des mots, une certaine analogie avec le texte n°23 dans lequel le « froid » tient le rôle de « l'ange [qui] prit la parole pour dire aux femmes », en parlant de Jésus, qu'il n'était plus là mais qu'il allait revenir puisqu'il était ressuscité. Lui aussi, « le

---

[261] *La Bible, Traduction œcuménique de la Bible,* Paris, 1977, [*Nouveau Testament*, 1972 — *Ancien Testament*, 1975] Société Biblique Française et Éditions du Cerf, p. 1404.

"froid", appuyant ses mains sur les vitres [...], à la lisière d'un bois, viendra dire », en parlant du « beau capitaine » disparu : « Il n'est plus là mais il va revenir, il est peut-être déjà revenu ». Déjà, nous avons souligné de quelle façon le texte n°23 prenait, par certaines tournures de phrases, un petit air christique qui pouvait faire penser à Jésus : « il était loin de partager vos joies et vos peines » (lignes 8 à 9).

Toujours selon le mode d'interprétation que nous venons de privilégier, l'histoire se poursuit sur le même ton messianique puisque, dans l'Évangile selon Saint Mathieu, s'adressant toujours à Marie de Magdala et à l'autre Marie, l'ange dit : « allez promptement dire à ses disciples qu'il est ressuscité des morts [...] *c'est là que vous le verrez* », comme dans le texte n°23, le « froid » viendra dire à toutes celles qui seront restées fidèles au narrateur sans l'avoir connu : « ne laissez pas une autre puiser à la fontaine : *s'il revenait, ce serait sans doute par là* ». Avec l'ajout du thème de l'eau puisée à la fontaine *par une autre* vient se greffer l'Évangile selon Saint Jean (« Jésus rencontre une femme Samaritaine ») dans lequel il est dit que Jésus parvint dans une ville de Samarie appelée Sychar, non loin de la terre donnée par Jacob à son fils Joseph, là même où se trouvait la source de Jacob et que, fatigué du chemin, il s'était assis au bord de cette source lorsque, vers la sixième heure, arriva une femme de Samarie pour puiser de l'eau :

> [4.8] Jésus lui dit: "Donne-moi à boire." [4.9] [...] Mais cette femme, cette Samaritaine, lui dit : "Comment ? Toi, un Juif, tu me demandes à boire à moi, une femme samaritaine !" Les Juifs, en effet, ne veulent rien avoir de commun avec les Samaritains. [4.10] Jésus lui répondit : "Si tu connaissais le don de Dieu et qui est celui qui te dit : 'Donne-moi à boire', c'est toi qui aurais demandé et il t'aurait donné de l'eau vive." [4.11] La femme lui dit : "Seigneur, tu n'as même pas un seau et le puits est profond; d'où la tiens-tu donc cette eau vive ? [4.12] Serais-tu plus grand, toi, que notre père Jacob qui nous a donné le puits et qui, lui-même, y a bu ainsi que ses fils et ses bêtes ?" [4.13] Jésus lui répondit : "Quiconque boit de cette eau-ci aura encore soif; [4.14] mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif; au

> contraire, l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source jaillissant en vie éternelle." [4.15] La femme lui dit : "Seigneur, donne-moi cette eau pour que je n'aie plus soif et que je n'aie plus à venir puiser ici[262]".

Explicite dans l'Évangile, sous-entendu dans le texte n°23, pourquoi le thème de *l'eau-source-de-vie* qui coule à profusion de la fontaine ne serait-il pas, si on dépasse son sens littéral pour privilégier son sens figuré, le fil d'Ariane qui nous guiderait jusqu'au surréalime ? À considérer les deux textes sous cet angle, incontestablement, un pont vient d'être jeté entre *l'eau-source-de-vie* venue de *la fontaine de l'Évangile* et *la pluie-source-de-mots* tombée de *la fontaine de l'inconscient* des Surréalistes.

Toujours selon cette interprétation, le poète-explorateur, quand il plonge dans les zones vertigineuses de son inconscient — si fortement semblables à d'immenses territoires où nul n'est jamais allé —, ressemble à Jésus quand il parcourait inlassablement certaines régions plus ou moins désertiques de la Palestine qui lui faisaient désirer ardemment l'ombre bienfaisante d'une oasis. En dehors de toute considération religieuse — les Surréalistes se déclaraient athées —, à l'eau claire et limpide d'une fontaine ou d'un puits correspond « le murmure inépuisable » des mots qui se bousculent au sortir de « la bouche d'ombre ». Et cette coulée rafraîchissante — authentique route de l'émotion —, le poète surréaliste *mettra tout en œuvre* pour en retrouver la source; c'est pourquoi, dans le texte n°23, parlant de « la fontaine », le « froid » viendra dire à celles qui seront restées fidèles « au beau capitaine » sans l'avoir connu : « s'il revenait, ce serait sans doute par là ».

Dès lors, comment interpréter le syntagme « une autre » dans la phrase « ne laissez pas une autre puiser à la fontaine » ? Pourrait-on penser qu'il s'agit de la poésie surréaliste

---

[262] *Ibid.,* p. 1482.

et que, grâce à l'écriture automatique, elle serait, parmi toutes les autres facultés intellectuelles, *la seule* capable de recueillir — d'aller puiser à la fontaine — *l'eau vive des mots ?* La poésie surréaliste jouerait alors le rôle de la Samaritaine, si différentes de toutes les autres femmes de la Palestine (ces *autres* femmes représenteraient *les autres* facultés intellectuelles faisant appel à la raison), et pourtant la seule à qui Jésus demanda d'étancher sa soif, l'eau vive des mots étant cette voix soufflée par « la bouche d'ombre» dont parle Breton dans *Le la :*

> Même si [...] « la bouche d'ombre » ne m'a pas parlé avec la même générosité qu'à Hugo et s'est même contentée de propos décousus, l'essentiel est qu'elle ait bien voulu me souffler parfois quelques mots qui me demeurent la pierre de touche [...] et que, si décourageants qu'ils soient pour l'interprétation au pied de la lettre, sur le plan émotif ils étaient faits pour me donner le la[263].

Avec cette déclaration, Breton a bel et bien tourné le dos à la raison et, *n'étant plus qu'émotion*, les trouvailles qu'il a amassées au cours de ses explorations dans l'inconscient sont des mots précieux entre tous puisque, dit-il, « sur le plan émotif ils étaient faits pour me donner le la. » De la même façon, si, pour le narrateur du texte n°23, la source d'eau vive alimentée par « la bouche d'ombre » s'était momentanément tarie (raison pour laquelle il aurait envisagé de disparaître, c'est-à-dire déserter pour un temps la poésie), ce serait par cette seule *voie de l'émotion* qu'il effectuerait son éventuel retour : « s'il revenait, ce serait sans doute par là ».

Dans une autre historiette de *Poisson soluble*, le texte n°19, « Entre la source », nous la retrouvons, cette source, et *elle semble décidément être la faculté émotive* indispensable au poète-explorateur qui, comme Jésus parcourant inlassablement la Galilée sous une

---

[263] André Breton, « Le la », *Signe ascendant,* suivi de *Fata Morgana*, *Les États généraux*, *Des épingles tremblantes*, *Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la*, *op. cit.*, p. 174-175.

chaleur accablante[264], sillonne les routes de l'inconscient. Chacun à leur manière — métaphoriquement pour le poète, littéralement pour Jésus —, ne sont-ils pas tous deux « à la recherche d'un peu d'ombre », comme l'est également « la source » de l'historiette n°19 ?

> Entre la source. La source a parcouru la ville à la recherche d'un peu d'ombre. Elle n'a pas trouvé ce qu'il lui fallait, elle se plaint tout en racontant ce qu'elle a vu : elle a vu le soleil des lampes, plus touchant que l'autre, il est vrai [...] La source rit doucement, elle n'a pas senti ma main se poser sur elle; elle se courbe insensiblement sous ma main, pensant aux oiseaux qui ne veulent savoir d'elle que sa fraîcheur. Qu'elle prenne garde, je suis capable de l'entraîner bien ailleurs, là où il n'y a plus ni villes ni campagnes. [...] Un beau mannequin présentera cet hiver aux élégantes la robe du Mirage et savez-vous qui fera triompher l'adorable création ? Mais la source, bien sûr, la source que j'entraîne sans difficultés dans ces parages où mes idées reculent au-delà du possible [...] La source, elle est tout ce qui passe de moi dans le tournoiement des feuilles qui veillent là-haut, au-dessus de mes idées mouvantes que le moindre courant d'air déplace, elle est l'arbre que la cognée attaque sans cesse, elle saigne dans le soleil et elle est le miroir de mes mots[265].

Le rapprochement avec le texte n°23 est séduisant puisqu'on y retrouve d'emblée le même soleil artificiel (« le soleil des lampes »), celui dont avait si terriblement besoin le « beau capitaine », qui ne vivait puissamment que dans la nuit de l'inconscient (lignes 9 à 11). Délivré du joug de la raison et plongé au cœur de son inconscient, le narrateur du texte n°19 erre au gré de son imagination, là où « la robe du Mirage » a force de loi : « elle [la source] se courbe insensiblement sous ma main [...]. Je suis capable de l'entraîner bien ailleurs, [...] dans ces parages où mes idées reculent *au-delà du possible* [...] ». Dans le texte n°23, c'est justement cette source-là qu'essaie désespérément de retrouver le « beau capitaine », pour qu'à son tour, « s'il revenait », il puisse dire : « elle est tout ce qui passe de moi dans le tournoiement des feuilles qui veillent là-haut, au-dessus de mes idées

---

[264] Évangile selon St-Jean cité plus haut, « Jésus rencontre une femme Samaritaine », dans lequel il est dit que Jésus parvint dans une ville de Samarie appelée Sychar, après avoir parcouru la Galilée.

[265] André Breton, « Entre la source, texte n°19 », *Poisson soluble*, *op. cit.*, p. 81-82.

mouvantes que le moindre courant d'air déplace, elle est l'arbre que la cognée attaque sans cesse, elle saigne dans le soleil et elle est le miroir de mes mots ». Si l'on tient pour acquis que la poésie a déserté le narrateur du texte n°23 et que ce dernier va, par tous les moyens, essayer de retrouver *la source-miroir-de-ses-mots*, pourquoi n'admettrions-nous pas que la supplique du « froid » (« Peignez pour lui vos cheveux, peignez-les sans cesse, il ne demande pas autre chose. »), adressée à celles qui seraient restées fidèles au narrateur, est justement ce fil d'Ariane qui lui permettrait de retrouver *la voie de l'émotion ?*

À sa troisième requête (succédant aux deux premières « Peignez pour lui vos cheveux »; « peignez-les sans cesse ») avec laquelle il clôt le discours dans lequel il évoque la disparition puis le retour éventuel du narrateur, le « froid » ajoute deux autres conditions supplémentaires : « Peignez vos cheveux *à la fontaine* et *qu'ils inondent avec elle la plaine* » (lignes 17 à 18). Fulgurante, l'idée nous vient tout à coup qu'il pourrait y avoir une valeur symbolique derrière le chiffre « trois », un peu comme les trois coups frappés au théâtre, qui nous font doucement quitter le réel pour entrer sans autre forme de procès au royaume de la fantaisie. Et si le geste des belles inconnues de passer et repasser le peigne dans leurs cheveux, selon la prière formulée *à trois reprises* par le froid, rejoignait le signal convoqué par le narrateur du texte n°16 (voir p. 28) qui attend avec impatience la pluie de mots venus de son inconscient et qui met tout en œuvre pour la déclencher ?

Oui, décidément, il y a, dans ce rituel (d'un côté, le passage du peigne qui passe et repasse dans les cheveux; de l'autre, une lampe brandie dans un geste symbolique et servant de talisman lors de la plongée vertigineuse hors du champ de la conscience), le même *désir* sous-jacent des narrateurs qui veulent de toutes leurs forces, avec « les

arborescences soudaines de [leurs] désirs », accéder à la puissance créatrice de l'inconscient. Et qu'est-ce qui nous empêche alors de mettre en parallèle, de la même façon, le rôle que tiennent leurs mains pour accomplir ce rituel ?

Rappelons-nous… Dans le texte n°16, le narrateur s'était d'abord insurgé *timidement*, par le biais d'un « peut-être », contre ses mains (« tristes mains, vous me cachez toute la beauté *peut-être*, je n'aime pas votre air de conspiratrices »), puis beaucoup plus violemment par le biais d'une menace qu'il avait abandonnée aussitôt : « *je vous ferais bien couper la tête*, ce n'est pas de vous que j'attends un signal ». Enfin, quand le signal eut fonctionné et que l'ondé bienfaisante eut été amorcée, les mains étaient devenues les instruments dociles chargés de recueillir *passivement* la pluie de mots : « Mes mains ce sont des Vierges dans la petite niche à fond bleu du travail : que tiennent- elles ? je ne veux pas le savoir, je ne veux savoir que la pluie […] ».

Dans le texte n°23, il est vrai que le narrateur ne parle pas directement de ses mains. En fait, la seule phrase qui y fasse allusion se trouve placée dans l'incipit, et encore fait-elle référence « au froid » : « quand le froid, appuyant *ses mains* sur les vitres, […] viendra dire à toutes celles qui me resteront fidèles sans m'avoir connu : "c'était un beau capitaine" […] ». La personnification du « froid » ne résout rien, sauf si le narrateur du texte n°23 ne parle pas d'un « froid » qui lui est *extérieur*, mais plutôt d'un « froid » *qu'il ressent intérieurement*. Dans ce cas, comme le narrateur du texte n°16, lui aussi, il aurait à se plaindre de *ses mains* puisqu'*elles restent désespérément froides*, donc incapables de se plier à l'accomplissement rituel convenu pour faire advenir ce qu'il désire le plus au monde : « amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité

même ». Mais alors, si le « froid » est une qualité *inhérente au narrateur*, pourquoi la suite de son discours nous incite-t-elle à penser que son esprit s'est scindé en deux personnalités distinctes ? Et si tout ce récit n'était que le fruit de son imagination errant dans le dédale des chemins inexplorés de son inconscient ? Le mieux est encore de poursuivre le fil du discours du « froid » et de voir ce que nous réserve la deuxième partie de la phrase :

> Peignez vos cheveux à la fontaine et qu'ils inondent avec elle la plaine (lignes 17 à 18).

Bien que la narration ne cesse de construire l'histoire sur un terrain des plus mouvants et d'échafauder d'innombrables détours qu'elle abandonne presque aussitôt sans autre forme de procès, nous avons réuni assez d'éléments jusqu'à maintenant qui nous permettent de penser que la fontaine symbolise l'inconscient et que l'eau vive qui en sort, c'est la pluie de mots de la dictée automatique. Cela expliquerait pourquoi, selon la requête du froid — « et qu'ils [les cheveux] inondent avec elle la plaine» —, « la bouche d'ombre » devrait atteindre un débit si extraordinaire que le flot verbal, devenu véritable torrent de mots, irait s'élargissant comme une rivière en crue, tant et si bien que toute digue, en particulier celle de la faculté logique, serait balayée comme fétu de paille *et que la plaine serait inondée*.

De toute évidence, l'histoire est construite sous le signe de l'eau : pluie, *pui*ser/puits, eau, fontaine, in*onde*nt, hautes mers (ce dernier syntagme apparaîtra ultérieurement dans le récit) et toute ces eaux, loin d'être stagnantes, sont au contraire des eaux *de ruissellement*. Or, la pluie de mots que représente la dictée automatique n'est-elle pas, elle aussi, une eau *de ruissellement* venue de l'*inconscient* et capable d'emporter tout raisonnement sur son passage ? « Et qu'ils [les cheveux] inondent avec elle la plaine» a dit le « froid » dans son discours que, jusqu'à présent, nous devons toujours qualifier de posthume. De la pluie de

mots au *langage*, le pont se trouve à être vite franchi, et tous ces mots qui n'en finissent plus de se déverser dans le flot toujours grossissant de l'*écriture* automatique, ne finiront-ils pas par venir engloutir cette belle construction que représente la *littérature ?* Est-ce que le syntagme « la plaine » ne pourrait pas alors être entendu au sens métaphorique d'*écriture* ou mieux, de *littérature* ? Cependant, tout cela restera au niveau d'une simple présomption tant que nous ne pourrons pas venir l'étayer par des écrits présentant un point de vue beaucoup plus rationnel sur le sujet. À point nommé arrive donc « Le Message automatique[266] » que Breton écrivit dix ans après le *Manifeste* :

> C'en est fait, qu'on le veuille ou non, de l'intérêt que nous pouvons porter à la « belle » et « claire » ordonnance de tant d'œuvres qui se contentent de tabler sur la couche superficielle, consciente de l'être. Il se peut que les violentes contradictions économiques, sociales de ce temps aient été pour *tout** dans la dépréciation de ce brillant dérisoire. L'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme serait, je ne crains pas de le dire, celle d'une infortune continue. Ce ne sont pas, en effet, les protestations sournoises de la critique, particulièrement attentive et agressive sur ce point, qui m'empêcheront de reconnaître que, durant des années, j'ai compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire. À cet égard, la volonté d'ouvrir toutes grandes les écluses restera sans nul doute l'idée génératrice du surréalisme.

Ce que le texte n°23 nous donne à voir sous forme de fiction, « Le Message automatique » nous le transmet dans une déclaration formelle : « J'ai compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire. [...] La volonté d'ouvrir toutes grandes les écluses restera sans nul doute l'idée génératrice du surréalisme ». Et c'est bien cette volonté que semble communiquer la requête symbolique du « froid », étant entendu que le syntagme « peignez vos cheveux » serait le geste convenu pour déclencher la pluie de mots qui, Breton l'espérait, anéantirait toute forme d'écriture rationnelle, ce qui finirait éventuellement par tuer l'art. C'est ce qu'il écrivait, le 4 avril

---

[266] André Breton, « Le Message automatique », *Point du jour*, *op. cit.*, p. 226-227. * En italique dans le texte.

1919, à Tristan Tzara, avec lequel il était en correspondance tandis que ce dernier animait encore le Cabaret Voltaire à Zurich : « Tuer l'art est ce qui me paraît le plus urgent, mais nous ne pouvons guère opérer en plein jour[267] ». Sa révolte contre la littérature ne connaissait alors plus de bornes : « Il est inadmissible que le langage triomphe insolemment de difficultés voulues (prosodie), que l'ambition du poète se borne à savoir danser dans l'obscurité parmi des poignards et des bouteilles[268]». C'est à ce moment-là qu'il fit la découverte de « la phrase qui cognait à la vitre », découverte qu'il a relatée avec force détails cinq ans plus tard dans le *Manifeste :*

> Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus, nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet instant-là, phrase qui me parut insistante, phrase oserai-je dire qui cognait à la vitre. [...] En vérité cette phrase m'étonnait; je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était quelque chose comme « il y a un homme coupé en deux par la fenêtre[269] ».

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que le texte fictionnel n°23 fait mention du « froid » *qui appuie ses mains sur les vitres*, comme si cette phrase pouvait avoir un lien avec celle *qui cognait à la vitre* dans le souvenir de Breton. Se pourrait-il que le narrateur du texte n°23 vive fictivement ce que Breton appelle objectivement l'« infortune continue » de « l'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme » ? Est-ce que *le froid aux mains qui s'agitent inutilement contre la vitre* représenterait les limites de l'écriture automatique qui ont conduit à son « infortune continue » ? Anodine en apparence, la phrase *qui cognait*

---

[267] Pierre Daix, *La Vie quotidienne des Surréalistes 1917-1932, op. cit.,* p. 57.

[268] André Breton, « Gaspard de la nuit », *Les Pas perdus*, op. cit., p. 97.

[269] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme,* op. cit., p. 31-33. Breton poursuit l'explication de la phrase : « mais elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps. À n'en pas douter il s'agissait du simple redressement dans l'espace d'un homme qui se tient penché à la fenêtre ».

à la vitre fut pourtant la pierre angulaire qui permit à Breton de construire le mouvement surréaliste sur les bases de la dictée automatique venue de l'inconscient, puisque aussitôt qu'il l'eut découverte, il voulut l'utiliser comme source d'inspiration et comme ressource poétique :

> Mais cette fenêtre ayant suivi le déplacement de l'homme, je me rendis compte que j'avais affaire à une image d'un type assez rare et je n'eus vite d'autre idée que de l'incorporer à mon matériel de construction poétique. Je ne lui eus pas plus tôt accordé ce crédit que d'ailleurs elle fit place à une succession à peine intermittente de phrases qui ne me surprirent guère moins et me laissèrent sous l'impression d'une gratuité telle que l'empire que j'avais pris jusque là sur moi-même me parut illusoire et que je ne songeai plus qu'à mettre fin à l'interminable querelle qui a [sic] lieu en moi[270].

Il est indéniable que cette citation projette un éclairage nouveau sur tout le discours tenu par le « froid » dans le texte n°23, parce que l'hypothèse que nous avons émise vient de trouver confirmation. De fait, le narrateur, lui aussi, connut cet état d'exaltation fébrile, du temps qu'il percevait *la phrase qui cognait à la vitre*, et ce qu'évoque *cette autre partie de lui représentée par le « froid »,* ce n'est pas « un homme coupé en deux », mais « c'était un beau capitaine ». Le narrateur, lui aussi, pensait avoir « affaire à une image d'un type assez rare » et il n'eut « vite d'autre idée que de l'incorporer à [son] matériel de construction poétique ».

Quant au contenu de ses visions fantasmagoriques, nous pouvons le répartir en deux catégories, selon le sentiment qui habite le narrateur tandis que cet autre lui-même — le « froid » — nous les donne à voir. D'abord, il y a une allégresse insouciante, celle de voyager au-delà des horizons connus et d'aller à la rencontre de tous les possibles; elle correspond à la description fantaisiste du « beau capitaine » (« galons d'*herbes* et

---

[270] *Ibid.*, p. 32-33.

manch*ettes* noires »), puis à l'évocation des cerfs dans les clairières suivie de la danse et, enfin, des crosses blondes des fougères semblables aux cheveux des femmes que le narrateur, devenu le « beau capitaine », a aimées. Ensuite, se glisse un sentiment d'inquiétude qui débute subrepticement avec la supplique « Peignez pour lui vos cheveux, peignez-les sans cesse, il ne demande pas autre chose » et qui s'en va crescendo au fur et à mesure que le discours exprime un manque (« Il n'est plus là mais il va revenir, il est peut-être déjà revenu, ne laissez pas une autre puiser à la fontaine : s'il revenait, ce serait sans doute par là ».) Enfin, cette inquiétude éclate ouvertement dans la phrase de clôture du discours du « froid » (« Peignez vos cheveux à la fontaine et qu'ils inondent avec elle la plaine»), ce qui nous ramène dans le réel objectif et à la décision de Breton d'engloutir la littérature sous le flot de l'écriture automatique en ouvrant « toutes grandes les écluses » de l'inconscient.

La clef de l'énigme du texte n°23 réside assurément dans cette volonté des surréalistes de se comporter, sur le plan du langage, « en pays conquis » et de tout mettre en œuvre pour déclencher chez le lecteur, « la secousse émotive qui donne réellement quelque prix à sa vie[271] ». Qu'importe alors si la narration emprunte aux différents genres de la littérature plusieurs fois dans un même texte — depuis le conte jusqu'à la fable en passant par le récit —, que les temps grammaticaux interfèrent continuellement et que l'écrit soit truffé d'aphorismes, de lieux communs, de pastiches, de parodies, l'essentiel n'étant pas de nous placer passivement face à une œuvre littéraire mais bien de nous entraîner dans un monde suprasensible, en projetant une succession d'images plus éblouissantes les unes que

---

[271] André Breton, « Second manifeste du surréalisme », 1930, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p.108-109.

les autres, où l'émotion, prenant le pas sur notre faculté raisonnante, nous fait accéder au merveilleux, pour notre plus grand plaisir.

Par cette pluie de mots transformés en images saisissantes, depuis la pluie servant « de corde pour [se] pendre » jusqu'aux « cerfs blancs dont les cors sont d'étranges instruments de musique » en passant par « le "froid" appuyant ses mains sur les vitres », nous avons cheminé allègrement aux côtés du narrateur et partagé avec ravissement les prises de vues successives qu'il nous a données à voir tandis qu'il explorait le champ infini de son inconscient. Avec la fin du discours que le « froid », cet autre lui-même, vient tout juste de conclure, le narrateur quitte progressivement le domaine de son inconscient et semble vouloir réintégrer le champ de sa conscience pour reprendre la parole et continuer le message qu'il adressait sur un ton augural au mystérieux destinataire pour lequel toute l'histoire fut écrite. C'est donc au temps futur que se présente la suite de son discours :

> Et tu verras dans les entrailles de la terre, tu me verras plus vivant que je ne suis à cette heure où le sabre d'abordage du ciel me menace (lignes 18 à 20).

Non seulement la narration vient de changer de temps grammatical, mais elle vient aussi de changer de lieu : elle nous a fait quitter le ciel c'est-à-dire *l'air* (« la balance *céleste* », « ses rayons de *soleil* ») et *l'eau* (pluie, *pui*ser/puits, eau, fontaine, in*ond*ent) pour nous précipiter au cœur de la *terre* (« les *entrailles* de la terre ») à la rencontre du quatrième élément, *le feu*. Pourquoi cette descente aux enfers et cette menace du ciel, comme si les quatre éléments avaient soudainement besoin de s'affronter deux à deux ? Et si cette lutte métaphorique de l'air et de l'eau contre la terre et le feu était, en fait, celle que se livrent l'inconscient et le conscient dans l'esprit du narrateur, tandis qu'il émerge lentement des troublantes contrées, là où gît cette source d'eau vive — gage de « la nuit des éclairs » d'où

ont jailli ses plus belles images ? Ainsi, plutôt que de parler d'une lutte à finir, on devrait y voir au contraire un signe de ré-*union* de son esprit, ce dernier ayant été terriblement perturbé par le *voyage* dangereux qu'il vient tout juste d'effectuer au cœur de lui-même. Est-ce parce qu'il n'a pas encore retrouvé toutes ses facultés raisonnantes que le narrateur se lance ensuite dans un discours aussi incohérent qu'hermétique ?

Maintenant que nous voici proche du dénouement de l'histoire, nous retrouvons l'interlocuteur auquel il s'adressait d'entrée de jeu, comme si le narrateur n'avait jamais cessé de lui parler et que tout le reste — le « beau capitaine », la clairière avec les cerfs musiciens, la danse, les fougères, le peigne passant et repassant dans les cheveux, la fontaine et la plaine — n'avait été qu'un intermède sans importance. C'est ainsi qu'au « Tu sauras plus tard » d'ouverture prononcé sur un ton augural par le narrateur vient rejoindre, comme en écho, cette troublante et insinuante répétition « Tu verras [...] tu me verras [...] » adressée sur un ton plutôt prophétique à ce mystérieux destinataire qui, pour sûr, possède un don de voyance extraordinaire. N'est-il pas capable, en effet, d'accéder à des univers impénétrables pour le commun des mortels et, surtout, d'y rejoindre le narrateur qui, étrangement, lui déclare être « plus vivant » qu'il ne l'est au moment où il tient ce discours ?

D'ailleurs, il faut reconnaître que le contenu du message final du narrateur offre un contraste frappant avec le ton désespéré de son discours d'ouverture dans lequel il n'entrevoyait qu'un mince filet d'espoir — celui du choix de « la pluie » plutôt que de « la corde » pour se pendre. Dans son message final, au contraire, le désespoir semble avoir cédé le pas à l'espoir qui pointe à l'horizon et qui va venir ensoleiller son paysage mental

sérieusement mis à mal par la traversée d'orages au sein de son inconscient. En prédisant que, dans un proche avenir, il sera « plus vivant » qu'à l'heure où il nous parle, le narrateur laisse entendre qu'il est déjà mort *au plan de notre monde objectif.* Est-ce à dire que, par une série de métamorphoses, il aurait accédé à d'autres mondes ? Ce phénomène n'est pas sans rappeler un autre texte de Breton, « La forêt dans la hache », dans lequel le narrateur nous parle, pour ainsi dire, « d'outre-tombe » :

> On vient de mourir mais je suis vivant et cependant je n'ai plus d'âme. Je n'ai plus qu'un corps transparent à l'intérieur duquel des colombes transparentes se jettent sur un poignard transparent tenu par une main transparente. Je vois l'effort dans toute sa beauté, l'effort réel qui ne se chiffre par rien, peu avant l'apparition de la dernière étoile. Le corps que j'habite comme une hutte et à forfait déteste l'âme que j'avais et qui surnage au loin.
> C'est l'heure d'en finir avec cette fameuse dualité qu'on m'a tant reprochée. Fini le temps où des yeux sans lumière et sans bagues puisaient le trouble dans les mares de la couleur. Il n'y a plus ni rouge ni bleu. Le rouge-bleu unanime s'efface à son tour comme un rouge-gorge dans les haies de l'inattention. On vient de mourir, — ni toi ni moi ni eux exactement mais nous tous, sauf moi qui survis de plusieurs façons : j'ai encore froid, par exemple[272].

Loin d'être monotone, l'intratextualité, dans l'œuvre de Breton, démontre la constance avec laquelle il peut parler d'un même sujet sans jamais se lasser ni lasser le lecteur que nous sommes, tout en nous donnant l'agréable impression qu'en passant d'un texte à l'autre, nous ne faisons que retrouver le fil d'un même discours. « On vient de mourir mais je suis vivant » est presque le pendant exact de « tu me verras plus vivant que je ne suis à cette heure », les deux textes nous donnant à voir les différentes métamorphoses du narrateur, ce qui lui confère presque un don d'ubiquité. Au « *sabre d'abordage* du ciel » qui « menace » le narrateur du texte n°23 correspond « *un poignard* transparent tenu par une main transparente » du texte « La forêt dans la hache ». Tandis que celui-ci présente la dualité *corps/âme* (« C'est l'heure d'en finir avec cette fameuse dualité qu'on m'a tant

[272] André Breton, « La forêt dans la hache », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p.78-79.

reprochée »), le texte n°23 présente la dualité *inconscient/conscient*, où se joue la partie décisive de l'accès à la dictée magique de l'automatisme. Enfin, « La forêt dans la hache », avec l'image saisissante de ce mort-vivant (« sauf moi qui survis de plusieurs façons : j'ai encore *froid*, par exemple »), ne nous offre-t-elle pas la même vision hallucinante et *glacée* que celle véhiculée par le texte n°23 : « quand le *froid*, appuyant ses mains sur les vitres, [...] viendra dire » ?

Plusieurs poèmes de Breton mettent ainsi en scène le narrateur qui *se voit* détaché de son corps terrestre et pourtant bien vivant, comme s'il avait accédé à d'autres plans de vie. Voici, par exemple, « Vigilance » :

> [...]
> À ce moment sur les pointe des pieds dans mon sommeil
> Je me dirige vers la chambre où je suis étendu
> Et j'y mets le feu [...]
> Les meubles font alors place à des animaux de même taille qui me
> regardent fraternellement
> Lions dans les crinières desquels achèvent de se consumer les chaises
> Squales dont le ventre blanc s'incorpore le dernier frisson des draps
> À l'heure de l'amour et des paupières bleues
> Je me vois brûler à mon tour je vois cette cachette solennelle de riens
> Qui fut mon corps
> Fouillée par les becs patients des ibis du feu
> Lorsque tout est fini j'entre invisible dans l'arche
> Sans prendre garde aux passants de la vie qui font sonner très loin leurs
> pas traînants
> Je vois les arêtes du soleil
> À travers l'aubépine de la pluie [...][273].

Comme s'il s'était dédoublé, une partie du narrateur de « Vigilance » repose sur le lit et rêve tandis que l'autre s'active à détruire sa maison et sa vie par le feu. Cette vision hallucinante est à rapprocher de la vision des « cerfs blancs dont les cors sont d'étranges

[273] André Breton, « Vigilance», *ibid.,* p. 94.

instruments de musique », et l'on est vraiment en droit de se demander si le narrateur, dans les deux textes, n'est pas tout simplement en train de vivre « la plus belle des nuits, la nuit des éclairs[274] », celle dans laquelle il fraternise avec le règne animal devenu son égal — les cerfs, les lions, les squales — parce qu'il s'est départi de ses privilèges humains au cours des différentes métamorphoses qui se sont produites lors de *son voyage intérieur.*

Sur ce sujet, d'ailleurs, Breton a toujours accordé aux autres règnes — l'animal et le végétal —, une bien plus grande valeur que celle qui leur est habituellement réservée, comme en témoigne ce passage de « Dernière levée » :

> Je retrouverai dans ces formes tout ce que j'ai perdu
> Ces lumières qui bercent les choses irréelles
> Ces animaux dont les métamorphoses m'ont fait une raison[275]

La métamorphose a toujours été, pour Breton, un sujet passionnant parce qu'elle est indiscutablement liée à un état de passage obligé du poète à d'autres plans de réalité. Même à l'état de veille, le poète est constamment à l'écoute de la dictée automatique, que Michel Carrouges appelle d'ailleurs « dictée de rêve éveillé », et pour l'obtention de laquelle « le poète doit maintes fois s'aiguiller à des carrefours, éviter des pièges, [...] s'orienter délibérément vers l'écoute la plus fidèle de ses champs magnétiques mentaux les plus profonds [...][276] ». Cet état d'esprit de guetteur en attente, Breton nous le donne à voir dans nombre de ses poèmes, parmi lesquels nous en citerons deux. Le premier, «Toujours pour la première fois », est d'une extrême sobriété :

---

[274] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 14-16.
[275] André Breton, « Dernière levée », *Le Revolver à cheveux blancs, op. cit.*, p. 97-98.
[276] Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, p. 200.

Je m'attends à ce que se produise une fois de plus la déchirure
fascinante
La déchirure unique
De la façade et de mon cœur[277]

Quant au second, il s'agit d'un court extrait du très long poème « Les États généraux », dans lequel Breton nous démontre hors de tout doute à quel point l'état de veille est, chez lui, hautement instable et à la merci de la moindre vibration venue de son inconscient :

Comme si sous le rapport causal à merci interchangeable
Et à plus forte raison dans la quête de la liberté
À rebours de l'opinion admise on n'était pas autorisé à tenir la mémoire
Et tout ce qui se dépose de lourd avec elle
Pour les sous-produits de l'imagination
Comme si j'étais fondé le moins du monde
À me croire moi d'une manière stable
Alors qu'il suffit d'une goutte d'oubli ce n'est pas rare
Pour qu'à l'instant où je me considère je vienne d'être tout autre et
d'une autre goutte
Pour que je me succède sous un aspect hors de conjecture[278].

Après la transformation qui va donner au narrateur de ce poème « un aspect hors de conjecture », celui-ci se retrouvera, lui aussi, au sein d'un monde suprasensible tel que le narrateur du texte n°23 en a fait l'expérience. Et dans cet *autre* univers, les deux narrateurs n'occuperont plus forcément la place privilégiée qui leur donnait, dans le monde objectif, préséance sur le règne animal et végétal. Métamorphosés, ils deviendront nature, c'est-à-dire partie intégrante de tout ce qui la constitue : les éléments, les animaux et les plantes. C'est à ce titre, sans doute, que le narrateur du texte n°23 peut errer à son gré dans le dédale de son inconscient et, s'y sentant « plus vivant qu['il ne l'est] à cette heure où le sabre

---

[277] André Breton, « Toujours pour la première fois», *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 180-181.
[278] André Breton, « Les États généraux », *Signe ascendant* suivi de *Fata Morgana*, *Les États généraux*, *Des épingles tremblantes*, *Xénophiles*, *Ode à Charles Fourier*, *Constellations*, *Le la*, *op. cit.*, p.67.

d'abordage du ciel [le] menace », il aimerait s'aventurer plus loin *mais la peur le retient* — les hallucinations qui parsèment *sa nuit* d'éclairs, *il en est bien conscient*, peuvent le conduire à la folie et même à la mort. C'est ce danger que souligne justement Ferdinand Alquié, dans son ouvrage *Philosophie du surréalisme* :

> L'homme total, désirant et passionné, apparaît en une tension presque insoutenable, et comme écartelé, entre sa divinisation et son anéantissement. Son refus va donc se déchirer entre la dimension du réel et celle de l'imaginaire. Cette division, l'oscillation mérite ses termes, l'espoir désespéré de leur réunion dans le futur seront désormais les moteurs essentiels du développement du surréalisme, et les sources tragiques de ses hésitations[279].

En effet, l'aventure poétique surréaliste demande une grande rigueur d'esprit — Breton ne l'a-t-il pas suffisamment répété ? — et ne s'y adonne pas qui veut. Nous l'avons vu, l'esprit du narrateur du texte n°23 est en proie à une constante attirance pour l'imaginaire, mais il lutte aussi désespérément pour ne pas perdre complètement pied et, surtout, pour garder une ouverture toujours possible vers le retour au réel. Dans son voyage dangereux au pays fantastique, ce qui lui sert de talisman contre l'anéantissement, c'est sans doute la vision d'un peigne qui passe et repasse dans les cheveux des dames qu'il a aimées et, tandis qu'une partie de lui accomplit le voyage, l'autre partie implore son retour : « Il n'est plus là mais il va revenir, il est peut-être déjà revenu, ne laissez pas une autre puiser à la fontaine : s'il revenait, ce serait sans doute par là ». C'est certainement la raison qui l'incite, tout le long du chemin, à demander de l'aide, mais il le fait de façon détournée et, dans son discours final, il enrobe son désir d'une touche de séduction en lui donnant la forme d'une prédiction.

---

[279] Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme, op. cit.*, p. 79-80.

> Tu m'entraîneras plus loin qu'où je n'ai pu aller, et tes bras seront des grottes hurlantes de jolies bêtes et d'hermines. Tu ne feras de moi qu'un soupir, qui se poursuivra à travers tous les Robinsons de la terre. Je ne suis pas perdu pour toi : je suis seulement à l'écart de ce qui te ressemble, dans les hautes mers, là où l'oiseau nommé Crève-Cœur pousse son cri qui élève les pommeaux de glace dont les astres du jour sont la garde brisée » (lignes 20 à 25).

En fait, c'est bien d'amour qu'il s'agit, et nous comprenons maintenant que cette requête, émise au temps futur, rejoint l'augural « Tu sauras plus tard » placé dès l'incipit, comme si le narrateur voulait s'assurer qu'après sa tumultueuse aventure poétique — activité qui constitue sa vie même —, au retour de son voyage subliminal, il re-*trouverait* aussi l'amour, ce phare indispensable pour le guider à travers les brumes de son inconscient et le ramener tout doucement sur la terre ferme du réel. Son discours n'est pas sans rappeler celui que tient Breton à la femme qu'il aime mais qu'il ne nomme pas, dans la dernière partie de *Nadja,* après la disparition de cette dernière. Lui aussi, il s'est interrogé sur son existence : « Qui suis-je ?[280] [...] Qui vive ? Est-ce vous, Nadja ? Est-il vrai que l'*au-delà**, tout l'au-delà soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ?[281] » Après avoir erré sur les chemins de l'imaginaire en compagnie de Nadja, le voici qui reprend pied dans la réalité grâce à l'amour qu'il porte à celle qu'il appelle tout simplement « Toi » :

> Toi qui, pour tous ceux qui m'écoutent, ne dois pas être une entité mais une femme, toi qui n'es rien tant qu'une femme, malgré tout ce qui m'en a imposé et m'en impose en toi pour que tu sois la Chimère. Toi qui fais admirablement tout ce que tu fais et dont les raisons splendides, sans confiner pour moi à la déraison, rayonnent et tombent mortellement comme le tonnerre. [...] Puisque tu existes, comme toi seule sais exister, il n'était peut-être pas très nécessaire que ce livre existât. [...] Pour moi c'était de toute éternité devant toi que devait prendre fin cette succession d'énigmes. Tu n'es pas une énigme pour moi. Je dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme[282].

---

[280] André Breton, *Nadja, op. cit.*, p. 9.
[281] *Ibid.*, p. 169. * En italique sans le texte.
[282] *Ibid.*, p. 182-183.

« Je dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme » a la même résonance émotionnelle que la protestation pathétique lancée par le narrateur du texte n°23 : « Je ne suis pas perdu pour toi : je suis seulement à l'écart de ce qui te ressemble », comme si ce qui exilait les deux narrateurs de l'amour était aussi mystérieux et chimérique que leur raison d'exister. Passionnément, chacun de leur côté, ils évoquent ce qui, dans l'amour, les relie au réel et, tandis que l'un balbutie « Tu ne feras de moi qu'un soupir, qui se poursuivra à travers tous les Robinsons de la terre », l'autre s'extasie : « Toi qui fais admirablement tout ce que tu fais et dont les raisons splendides, sans confiner pour moi à la déraison, rayonnent et tombent mortellement comme le tonnerre ».

Les deux narrateurs rejoignent ainsi celui de « La forêt dans la hache » qui, lui aussi, est en pleine déroute et qui, lui aussi, tente de se raccrocher au réel en évoquant tout ce qui faisait le charme de sa vie d'avant la métamorphose. Cette évocation ressemble fort à une invocation ou mieux, à une incantation magique dont le but est probablement d'exorciser les démons qui le tourmentent, le plus cruel étant celui du manque :

> Du feu ! Du feu ! Ou bien des pierres pour que je les fende, ou bien des oiseaux pour que je les suive, ou bien des corsets pour que je les serre autour de la taille des femmes mortes, et qu'elles ressuscitent, et qu'elles m'aiment, avec leurs cheveux fatigants, leurs regards défaits !

Après sa mort *sur le plan du monde objectif*[283], le narrateur de « La forêt dans la hache » voit le corps qu'il habite séparé de son âme et il n'aime pas cette forme de *survie* (« On vient de mourir, — ni toi ni moi ni eux exactement mais nous tous, sauf moi *qui survis de plusieurs façon :* j'ai encore froid, par exemple ».) Soudain, en songeant à

[283] Voir la première partie de la citation à la page 159 du présent travail.

l'amour dont il sera éternellement privé dans sa nouvelle forme de vie, il pousse un véritable cri du cœur qui nous fait mesurer la profondeur de sa détresse. Parlant des femmes qu'il a connues *et qu'il voit mortes* alors que lui *se voit toujours vivant*, il refuse cette impitoyable sentence et clame haut et fort qu'il faut renverser l'ordre des choses, afin qu'il puisse *encore* les retrouver, toutes ces femmes — vivantes dans le monde objectif mais mortes dans son nouveau plan de vie : « Du feu ! Du feu ! [...] ou bien des corsets pour que je les serre autour de la taille des femmes *mortes*, *et qu'elles ressuscitent*, et qu'elles m'aiment, *avec leurs cheveux fatigants*, leurs regards défaits ! ».

Outre l'idée obsédante de la chevelure féminine, le texte n°23 véhicule *la même ambiguïté* concernant la vie et la mort du narrateur puisque, lui aussi, il pourrait être amené à *disparaître du monde objectif* tout en restant vivant sur un autre plan; lui aussi, il veut retrouver encore et toujours l'amour, et lui aussi, il a ce cri du cœur : « [...] et tes bras seront des grottes hurlantes de jolies bêtes et d'hermines. Tu ne feras de moi qu'un soupir, qui se poursuivra à travers tous les Robinsons de la terre ».

Rien que par le choix des mots et des expressions — « grottes hurlantes », « jolies bêtes », « tu ne feras de moi qu'un soupir » —, on comprend que le narrateur du texte n°23 est loin d'invoquer un amour désincarné. Sans vouloir nous lancer dans une recherche intratextuelle très poussée au sujet de l'hermine — mot récurrent s'il en est chez Breton —, cette petite bête carnassière très prisée pour sa fourrure (surtout lorsqu'en hiver, elle passe du brun au blanc), est souvent associée aux seins de la femme, les seins étant, avec les yeux, ce qui séduit le plus Breton dans la beauté féminine. Ainsi, par exemple, dans le texte n°26 de *Poisson soluble*, le terme apparaît dès l'incipit : « La femme *aux seins d'hermine*

se tenait à l'entrée du passage Jouffroy[284] » ou encore, dans *Arcane 17*, le narrateur s'étant lancé dans une description détaillée du corps de Mélusine, le mot apparaît pour qualifier ses seins dans un passage où l'on ne peut pas ne pas remarquer l'extrême sensualité qui s'en dégage :

> Mélusine à l'instant du second cri : elle a jailli de ses hanches sans globe, son ventre est toute la moisson d'août, son torse s'élance en feu d'artifice de sa taille cambrée, moulée sur deux ailes d'hirondelle, *ses seins sont des hermines* prises dans leur propre cri, aveuglantes à force de s'éclairer du charbon ardent de leur bouche hurlante. Et ses bras sont des ruisseaux qui chantent et parfument. Et sous l'écroulement de ses cheveux dédorés se composent à jamais tous les traits distinctifs de la femme-enfant, de cette variété si particulière qui a toujours subjugué les poètes parce que le temps sur elle n'a pas de prise[285].

Ici, les bras ne sont plus « des grottes hurlantes de jolies bêtes et d'hermines » mais « des ruisseaux qui chantent et parfument » tandis que « [les] seins sont des hermines *prises dans leur propre cri*, aveuglantes à force de s'éclairer du charbon ardent de leur *bouche hurlante* ». D'un texte à l'autre, on retrouve l'idée du cri amoureux — implicite dans « grottes *hurlantes* », explicite dans « charbon *ardent* de leur bouche *hurlante* » mais il est généralement rattaché *au cri* de l'hermine qui est presque toujours en rapport étroit avec la poitrine féminine — *la gorge*—, ce qu'illustre parfaitement le poème « Quels apprêts » :

> Les armoires bombées de la campagne
> Glissent silencieusement sur les rails de lait
> C'est l'heure où les filles soulevées par le flot
> de la nuit qui roule des carlines
> Se raidissent contre la morsure de l'hermine
> Dont le cri
> Va mouler les pointes de leur gorge[286]

[284] André Breton, « Texte n°26 », *Poisson soluble*, *op. cit.*, p. 99.
[285] André Breton, *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 71.
[286] André Breton, « Quels apprêts », *Alentours II*, *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 1248.

Manifestement, avec l'hermine et ces grottes hurlantes, le texte n°23 s'inscrit dans une sensualité à fleur de peau semblable à celle qui infuse les trois textes que nous venons de citer, et l'amour charnel enveloppe chaque mot prononcé par le narrateur qui, dans le feu de sa passion, se voit maintenant comme Robinson échoué au large des vivants. Quel que soit le plan de vie où il se trouve, il attendra désespérément une compagne en lieu et place d'un Vendredi, et quel que soit l'aspect sous lequel il sur-*vivra* après sa métamorphose, ce après quoi *il ne cessera jamais de soupirer* (« Tu ne feras de moi qu'*un soupir* »), c'est l'éblouissement de l'amour charnel. Il y a jusqu'au lieu commun « ne faire qu'une *bouchée* d'un mets » (c'est-à-dire le manger voracement, avec avidité), dans lequel le narrateur a malicieusement substitué « soupir » à « bouchée », qui participe de la joie des sens. D'ailleurs, dans son discours final, ne retrouvons-nous pas, inscrite comme en filigrane et presque mot pour mot, la pensée de Breton quand il évoque l'amour charnel dans *L'Amour fou* ?

> Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. Un jour viendra où l'homme saura te reconnaître pour son seul maître et t'honorer jusque dans les mystérieuses perversions dont tu l'entoures[287].

Bien plus, tout ce que le narrateur du texte n°23 nous a donné à voir dans sa relation étroite avec la nature (il a situé son histoire « à la lisière d'un bois », là où il dansait, dans les clairières, avec les cerfs qui l'étourdissaient, surtout les cerfs blancs qui jouaient pour lui de la musique avec leurs cors; il veillait à la libre croissance des fougères qui se sont métamorphosées en cheveux de femmes, sans doute les femmes qu'il a aimées; enfin, dans sa requête ultime, il a associé « les jolies bêtes » et « les hermines » à la joie de l'amour)

---

[287] André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 110.

semble être de la même veine que cet autre passage de *L'Amour fou* dans lequel Breton, comme chaque fois qu'il est ivre de bonheur et de volupté, souhaite follement vivre en symbiose avec la nature entière et, même, devenir partie intégrante de cette nature :

> Teide admirable, prends ma vie ! [...] Je ne veux faire avec toi qu'un seul être de ta chair, de la chair des méduses, qu'un seul être qui soit la méduse des mers du désir. Bouche du ciel en même temps que des enfers, je te préfère ainsi énigmatique, ainsi capable de porter aux nues la beauté naturelle et de tout engloutir. C'est mon cœur qui bat dans tes profondeurs inviolables, dans cette aveuglante roseraie de la folie mathématique où tu couves mystérieusement ta puissance. Daignent tes artères, parcourues de beau sang noir et vibrant, me guider longtemps vers tout ce que j'ai à connaître, à aimer, vers tout ce qui doit faire aigrette au bout de mes doigts ! Puisse ma pensée parler par toi, par les mille gueules hurlantes d'hermines en quoi tu t'ouvres là-haut au lever du soleil[288] !

Dans ce désir qui n'en finit plus de se répandre jusqu'à devenir « la méduse des mers du désir », est-il besoin de souligner l'étrange correspondance entre « tes bras seront des grottes hurlantes de jolies bêtes et d'hermines » du texte n°23 et « puisse ma pensée parler par toi, par les mille gueules hurlantes d'hermines » de *L'Amour fou* ? Bien sûr aussi que, fidèle partisan de l'apologie des contraires, s'il convoque le ciel, cette bouche « capable de porter aux nues la beauté naturelle », Breton se doit de convoquer l'enfer capable, lui, « de tout engloutir. » Dans le texte n°23, c'est le mouvement inverse qui se produit : le narrateur déclare qu'il sera plus vivant que jamais « dans les entrailles de la terre » (lieu symbolique du feu infernal), tandis que son anéantissement pourrait venir des nues, là où « le sabre d'abordage du ciel [le] menace. » De la même façon, à « cette aveuglante *roseraie* de la folie mathématique » de *L'Amour fou*, on pourrait opposer « les clairières » peuplées de cerfs.

---

[288] *Ibid.*, p. 141.

Enfin, pourquoi les « artères » du volcan Teide, « parcourues de beau sang noir et vibrant », avec lesquelles Breton *souhaite ardemment être guidé* longtemps « vers tout ce qu'il dit avoir « à connaître, à aimer, vers tout ce qui doit faire aigrette [le désir, encore et toujours] au bout de [ses] doigts », ne pourraient-elles pas être mises en correspondance avec « les cheveux » des belles inconnues du texte n°23 que le narrateur, par l'intermédiaire du « froid », cette autre partie de lui-même, espère de toutes ses forces être *le signal* ou *le fil d'Ariane* qui faciliterait son voyage subliminal ? En effet, à l'exaltation de partir pour chacune des aventures poétiques surréalistes se mêle indubitablement, nous l'avons vu, la peur de n'en pas revenir, mais il y a aussi la crainte, toujours possible, d'échouer dans la mission et de ne pas re-*trouver* la source d'eau vive ou, encore, de ne pas savoir canaliser cette pluie verbale de mots venue de l'inconscient. C'est ce que Breton a appelé « l'infortune continue[289] » de l'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme, mais il rappelle, dans « Entrée des médiums », que ce phénomène se produisit *dès l'écriture du tout premier texte automatique*, au printemps de 1919, tandis qu'en une quinzaine de jours, Philippe Soupault et lui remplirent, chacun de leur côté, sous la dictée magique, des cahiers qui allaient devenir *Les champs magnétiques* :

> Nous n'en risquions pas moins, en prêtant même malicieusement l'oreille à une autre voix que celle de notre inconscience, de compromettre dans son essence ce murmure qui se suffit à lui-même et je pense que c'est ce qui arriva. Jamais plus par la suite, où nous le fîmes sourdre avec le souci de le capter à des fins précises, il ne nous entraîna bien loin. Et pourtant il avait été tel que je n'attends encore de révélation que de lui. Je n'ai jamais cessé d'être persuadé que rien de ce qui se dit ou se fait ne vaut hors de l'obéissance à cette dictée magique. [...] Bien fou qui l'ayant approchée un jour se vante de la retenir. Elle n'a chance d'appartenir plusieurs fois qu'à ceux qui sont rompus à la gymnastique mentale la plus complexe. [...] Chaque fois qu'elle se présente, presque toujours de la façon la plus inattendue, il s'agit donc de savoir la

---

[289] André Breton, « Le Message automatique », *Point du jour*, *op. cit.*, p. 226-227.

> prendre sans espoir de retour, en attachant une importance toute relative au mode d'introduction qu'elle a choisi auprès de nous[290].

« Bien fou qui l'ayant approchée un jour se vante de la retenir », dit Breton, parlant de cette dictée magique qui demande au poète d'être rompu « à la gymnastique mentale la plus complexe ». Cela signifie que la peur est au rendez-vous de chaque aventure poétique surréaliste, et c'est cette peur qui pourrait bien, finalement, être à l'origine du texte n°23.

Assurément, le narrateur de ce texte, « que la balance céleste faisait puissant avec la nuit » et dont le « froid » disait qu'« il ne brunit vraiment qu'au soleil de minuit », eut maintes et maintes fois l'occasion de l'approcher, cette dictée magique mais, à chacun de ses voyages subliminaux, il redoutait de revenir bredouille et nous pensons que c'est ce qu'il exprime, à mots couverts, dès l'incipit : « Tu sauras plus tard, quand je ne vaudrai plus la pluie pour me pendre ». En fin d'analyse, plus que *la tentation d'en finir* avec ce plan de vie et de disparaître (ce qui était notre interprétation première), nous retiendrons que c'est *la peur* qui tenaille le narrateur, la peur de plus être rompu « à la gymnastique mentale la plus complexe » pour produire la pluie de mots magiques.

Après avoir évoqué le temps où la source coulait à profusion et où l'amour éclairait sa vie (l'amour, la poésie *est* la devise surréaliste), le voici parvenu au terme de son discours dans lequel il se défend bien de ne pas être à la hauteur, même s'il admet tristement avoir changé : « Je ne suis pas perdu pour toi : je suis seulement à l'écart de ce qui te ressemble, dans les hautes mers, là où l'oiseau nommé Crève-Cœur pousse son cri qui élève les pommeaux de glace dont les astres du jour sont la garde brisée ».

---

[290] André Breton, « Entrée des médiums», *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 150-151.

Au fond, il importe peu de savoir qui est *vraiment* le destinataire du message : l'amour ? la poésie ? le narrateur lui-même ? D'ailleurs, est-ce *vraiment* un message destiné à être lu ou entendu ? Ne serait-ce pas plutôt un soliloque, ce discours que l'on tient avec soi-même quand on se trouve dans un état d'émotion extrême ? Quand on repasse sa vie au fil du cinéma mental, les mots ont-ils encore la même importance ? Dans le texte « La forêt dans la hache », le narrateur ne se dit-il pas à la fois mort *et* vivant ? Et pour canaliser son trop-plein d'émotion — peut-être aussi pour tenter de se ressaisir —, n'ébauche-t-il pas le geste *de s'écrire une lettre* ?

> Allo, le gazon ! Allo, la pluie ! C'est moi l'irréel souffle de ce jardin. [...] Des mains sanglantes, [...] des mains pour te cueillir, thym minuscule de mes rêves, romarin de mon extrême pâleur. Je n'ai plus d'ombre non plus. Ah mon ombre, ma chère ombre. Il faut que j'écrive une longue lettre à cette ombre que j'ai perdue. Je commencerai par Ma chère ombre. Ombre, ma chérie. Tu vois. Il n'y a plus de soleil. Il n'y a plus qu'un tropique sur deux. Il n'y a plus qu'un homme sur mille. Il n'y a plus qu'une femme sur l'absence de pensée qui caractérise en noir pur cette époque maudite. Cette femme tient un bouquet d'immortelles de la forme de mon sang.

Ce qu'il y a de frappant, c'est que les deux textes présentent le narrateur qui est comme dédoublé et qui, dans un message vibrant d'émotion, s'adresse à cette autre part de lui-même : *son ombre*, chez l'un; *ses mains* devenues inutiles et *froid*es, chez l'autre. Tous deux se désolent de *l'absence de soleil* dans leur vie, et tandis que l'un se plaint (« Il n'y a plus de soleil »), l'autre murmure : « Dans ses rayons de soleil, il entrait plus d'ombre que dans l'ombre ». Tous deux sont consternés *de l'absence et du manque d'amour*, et tandis que l'un imagine une femme qui « tient un bouquet d'immortelles de la forme de [son] sang », l'autre s'invente l'image d'un peigne qui passe et repasse dans les cheveux des femmes qui l'ont aimé, du temps qu'il savait faire sourdre l'eau vive de la fontaine de son inconscient. Enfin, *tous deux ont subi une métamorphose* et, tandis que l'un s'évertue à

crier qu'*il existe encore*, même s'il a changé d'apparence, l'autre proteste en constatant amèrement que, malgré sa différence, sous son nouvel aspect, il est resté le même (« Je ne suis pas perdu pour toi : je suis seulement à l'écart de ce qui te ressemble »).

Sans aucun doute, l'instabilité caractérise les messages des deux narrateurs, *et leur métamorphose en est la cause*. C'est ainsi que le narrateur du texte n°23 se retrouve tantôt « dans les entrailles de la terre », plus vivant qu'à l'heure où il se parle et où il se sent menacé de la foudre du ciel, tantôt « à l'écart » du monde réel, quelque part survolant « les hautes mers », où il nous est loisible de lire *hautes sphères* et, même, *hautes sphères poétiques*.

Or, voilà que, avec espièglerie, « l'oiseau nommé Crève-Cœur », totalement inconnu des dictionnaires — ces garants de la langue —, nous rappelle qu'il est né d'une plume affirmant vigoureusement que « l'expression d'une idée dépend autant de l'allure des mots que de leur sens[291] ». Sorti tout droit de l'imaginaire de Breton, l'oiseau Crève-Cœur va rejoindre « l'oiseau-pluie », cette gent ailée qui, à l'encontre de « l'oiseau-lyre », n'a d'autre existence que de véhiculer l'émotion du narrateur. Dans « La pluie seule est divine », la pluie n'avait cessé de se métamorphoser et de réapparaître sous différentes formes et différentes couleurs pour en arriver, en passant par « la pluie totale », à se faire « l'oiseau-pluie comme il y a l'oiseau-lyre [292] ». Cet oiseau Crève-Cœur, aussi irréel que « la pluie pour se pendre », éclaire d'un halo nostalgique le discours d'adieu du narrateur et nous conduit doucement vers le mot de la fin, « la garde brisée », qui éveille en nous la résonance d'un *cœur* brisé.

---

[291] André Breton, « Les mots sans rides », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 169.
[292] Voir l'analyse de « La pluie seule est divine », aux pages 64-66 du présent travail.

La phrase bretonienne a cette particularité d'être *naturellement* musicale de par son rythme grâce à l'agencement harmonieux et souvent insolite des mots entre eux et ce, en dehors de toute règle de prosodie mais cette phrase rappelle à notre oreille le souvenir des plus beaux vers classiques parce qu'elle n'en finit plus de flamboyer avant de s'éteindre doucement dans les sursauts tragiques et solennels d'un alexandrin binaire classique dans lequel la césure, rigoureuse, se fait à l'hémistiche : « dont / les / as / tres / du / jour / [6 syllabes] / sont / la / gar / de / bri /sée [6 syllabes] ». Qu'importe le style dans lequel la vibration est émise — ici, en prose véritablement poétique —, nous trouvons que cette phrase a la même résonance que les vers magnifiques extraits de « Booz endormi », 1859, de Victor Hugo :

Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth;
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,

Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,
Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles[293].

Fruit du hasard ou réminiscence lointaine du temps que l'adolescent Breton s'adonnait à la poésie mallarméenne ? Toujours est-il que la chute finale des deux textes possède ce balancement harmonieux, inimitable, de l'alexandrin binaire classique avec la césure à l'hémistiche : la phrase en prose de Breton « dont / les / as / tres / du / jour / sont / la / gar / de / bri /sée », nous la percevons avec la même puissance émotive que le dernier

[293] Victor Hugo, *La légende des siècles,* « Booz endormi », [s.l.n.d.] *Œuvres poétiques complètes*, Genève, Édito-Services S.A., p. 496.

vers de « Booz endormi » de Victor Hugo « Cet / te / fau / ci / lle / d'or / /dans / le / champ / des / é / toiles ».

Dans le texte n°23, la recherche lexicale de Breton est assez remarquable. Par exemple, on retrouve dès la première phrase d'ouverture une métaphore qui, même si elle n'est pas filée dans l'ensemble du texte — « l'étoile bleue », image insolite pour un astre *de nuit* —, trouve un écho dans le syntagme « les astres *du jour* » tout à la fin. Une autre métaphore, filée celle-là, prend naissance avec « *le sabre* d'abordage » du ciel menaçant (lignes 19 à 20), puisqu'elle se poursuit avec « les *pommeaux* de glace » et « *la garde* brisée » (lignes 24 à 25). Quant aux pommeaux *de glace*, ils nous rappellent immédiatement « *l'étang lacé dans mon cœur* » du poème « Non-lieu », de telle sorte que l'on déchiffre immanquablement « l'étang ***glacé*** dans mon cœur ». De même, nous avons vu comment « *la garde* brisée » de cet énigmatique sabre d'abordage qui menace le narrateur se percevait plutôt comme « *le cœur* brisé ». Indéniablement, cette image vient amplifier la résonance de « l'oiseau Crève-Cœur ».

En définitive, le texte n°23 « Tu sauras plus tard » — comme n'importe quel autre texte automatique d'ailleurs —, nous interdit toute passivité de lecture car nous devons constamment trancher devant la multiplicité de sens offerts à notre compréhension. En effet, l'image surréaliste, aussi insolite et saisissante soit-elle, déclenche une série d'émotions qui ne peut pas être la même d'un lecteur à l'autre — l'évocation subjective que nous avons faite du poème de Victor Hugo en est un bon exemple. Bien plus, il nous faut souvent faire machine arrière pour rectifier le cheminement de notre pensée parce qu'il est extrêmement facile de se perdre dans le déploiement extraordinaire des images véhiculées

par des constructions résolument équivoques. Cependant, malgré ces inévitables aléas de lecture engendrés justement par la multiplicité de ses déchiffrements, il nous semble que le texte n°23, fidèle au principe de l'écriture automatique, ne saurait en aucun cas être qualifié d'illisible comme certaines critiques le donnèrent antérieurement à penser parce que, quelles que soient les voies qui agréent le plus au lecteur-décodeur, toujours, elles déboucheront sur une riche panoplie de sens tous plus éloquents les uns que les autres, ce qui nous conduit à partager pleinement l'opinion exprimée par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte :*

> *Toute** œuvre d'art [...] est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. [...]. En réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre[294].

Dès lors, pour conclure l'analyse du texte n°23 « dans une perspective qui [nous] est propre », n'avons-nous pas toute liberté de faire ressortir l'importance que tient la métamorphose dans l'œuvre de Breton ? En effet, dès que commence l'aventure de l'écriture et que s'amorce le défilement des images surréalistes, le narrateur du texte bretonien échafaude immanquablement une série de changements successifs tous plus étourdissants et insolites les uns que les autres, qui n'ont de cesse de nous éblouir et de nous transporter dans le monde de l'irréel puisque, comme s'efforce constamment de nous le démontrer Breton, « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel[295] ».

---

[294] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965 [1962 pour l'œuvre originale], p.17. * En italique dans le texte.
[295] André Breton, « Il y aura une fois », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p. 51-54.

Nous avons vu comment le narrateur du texte n°23, oscillant entre la pulsion de vie et la pulsion de mort, cherchait désespérément une échappatoire à « la balance céleste qui le faisait puissant avec la nuit, misérable avec le jour » (lignes 7 à 8). À force de tergiverser, il choisit de descendre métaphoriquement « dans les entrailles de la terre » où, dit-il, il sera « plus vivant qu'[il] ne [l'est] à cette heure où le sabre d'abordage du ciel [le] menace. » Cette métamorphose n'est-elle pas une façon de lâcher prise, de s'abandonner au déferlement de la vague afin d'en ressortir plus vivant que jamais ? Nous l'avons vu, ce lâcher-prise est une tactique particulièrement prisée dans les écrits de Breton : « Qu'il s'agisse d'épreuves dont tout porte à croire qu'on ne pourra se relever ou d'épreuves moindres, je juge que le parti à prendre est de les regarder en face et de se laisser couler[296] ».

D'une certaine façon, le désespoir que nous dépeint magnifiquement le poème en prose « Le verbe être »[297] participe du même état d'esprit : « Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. Une forme très petite, délimitée par des bijoux de cheveux. C'est le désespoir. Un collier de perles pour lequel on ne saurait trouver de fermoir et dont l'existence ne tient pas même à un fil, voilà le désespoir[298] ». Le lâcher-prise du narrateur consiste donc à ironiser sur son sort, comme s'il regardait en spectateur amusé cet homme désespéré qui n'est autre que lui-même — « Le reste nous n'en parlons pas. Nous n'avons pas fini de désespérer si nous commençons[299] » — pour, finalement, choisir de vivre du mieux qu'il le pourra avec ce mal qui l'afflige, allant jusqu'à transformer sa détresse en

[296] Voir pages 110-111, note de bas de page 217 du présent travail.
[297] Voir pages 116-117 du présent travail.
[298] André Breton, « Le verbe Être », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, p.75-76.
[299] *Ibid.*

enchantement : « Je vis de ce désespoir qui m'enchante. [...] A-t-on idée d'un désespoir pareil ! Dans ses grandes lignes le désespoir n'a pas d'importance. C'est une corvée d'arbres qui va encore faire une forêt, c'est une corvée d'étoiles qui va encore faire un jour de moins, c'est une corvée de jours de moins qui va encore faire ma vie[300] ».

Si le narrateur de nombreux textes bretoniens finit par accepter ce passage du temps, aussi monotone puisse-t-il être, c'est bien parce qu'il s'agit d'un passage obligé dans le cycle de la vie et, dès lors qu'il est question de nature et de vie, l'écriture de Breton se montre intarissable. Après tout, la Nature n'est-elle pas une source inépuisable pour l'émerveillement surréaliste ? Breton, en particulier, voulut être ce guetteur libre « d'errer à la rencontre de tout », attentif et toujours disponible, prêt à se tenir à l'affût de la moindre étincelle susceptible d'infléchir le déroulement du cycle de la vie, quelle que soit l'origine du mouvement déclencheur qui lui a donné naissance. L'histoire de la rose et du papillon est, à nos yeux, une brillante démonstration de tout ce qu'il théorisa patiemment tout au long de sa vie :

> *La rose* dit que l'aptitude de régénération est sans limites, elle fait valoir que l'hiver, avec toutes ses rigueurs et ses souillures, ne peut jamais être tenu que pour transitoire, mieux même, que ses fouets doivent périodiquement cingler les routes pour rappeler l'énergie, pour ramasser de leurs pointes les mille abeilles de l'énergie qui à la longue s'endormiraient dans la grenade trop capiteuse du soleil. *Le papillon* tourne. Durant ce dernier discours, il était resté immobile et de face, mimant une hache de lumière plantée dans la fleur. Le battement découvre maintenant son aile triple frottée de la poussière de toutes les pierres fines [...] Et, avant de s'envoler pour vaquer à la dissémination de la substance fécondante [...] à son tour il parle pour dire quel consolant mystère est dans la levée des générations successives, quel sang nouveau incessamment circule [...][301].

Comme toujours, Breton sait si bien se faire conteur qu'à chaque fois, nous nous prenons au charme des mots qui nous donnent à voir ce rude hiver « cingl[ant]

---

[300] *Ibid.*
[301] André Breton, *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 95-97.

périodiquement les routes [...] pour ramasser de leurs pointes les mille abeilles de l'énergie qui à la longue s'endormiraient dans la grenade trop capiteuse du soleil ». Comme il a su donner vie à ce mal nécessaire qu'est la froidure hivernale ! Une fleur qui parle, mieux, qui philosophe, un papillon à « l'aile triple frottée de la poussière de toutes les pierres fines » qui renchérit en élargissant la belle construction métaphorique de la rose jusqu'au niveau de l'universel puisque « la levée des générations successives [dans lesquelles un] sang nouveau incessamment circule » s'applique à la nature entière, tous règnes confondus. Il n'y a pas de doute, le récit que nous propose Breton dépasse le plan métaphorique du langage parce que la transformation qu'il nous annonce, bien réelle, celle-là, s'inscrit dans la durée et voici que, subrepticement au fil de l'histoire, c'est l'homme qui devient le véritable protagoniste :

> *L'homme* voit trembler cette aile qui est, dans toutes les langues, la première grande lettre du mot *Résurrection.* Oui, les plus hautes pensées, les plus grands sentiments peuvent connaître un déclin collectif *et aussi le cœur de l'être humain peut se briser* et les livres peuvent vieillir *et tout doit, extérieurement, mourir,* mais une puissance qui n'est en rien surnaturelle fait de cette mort même *la condition du renouveau.* Elle assure au préalable tous les échanges qui veillent à ce que rien de précieux ne puisse intérieurement se perdre et à ce *qu'à travers les obscures métamorphoses*, de saison en saison le papillon reprenne ses couleurs exaltées[302].

Se pourrait-il que le narrateur du texte n°23 soit, lui aussi, l'objet « d'obscures métamorphoses » lui permettant de passer outre à la condition misérable dans laquelle il se trouve momentanément plongé ? Les états multiples de son être qui nous sont donnés à voir — d'abord, perdu « dans les entrailles de la terre », mais plus vivant qu'à l'heure où il se parle et où il se sent menacé de la foudre du ciel; ensuite, tenu « à l'écart » du monde réel, quelque part survolant « les hautes mers, là où l'oiseau nommé Crève-Cœur pousse son cri

[302] André Breton, *Arcane 17*, 1945, *op. cit.*, p. 94-97.

qui élève les pommeaux de glace dont les astres du jour sont la garde brisée » — ne seraient-ils pas alors l'illustration métaphorique de ce passage obligé d'un déclin que la vie nous réserve pour nous permettre de mieux rebondir afin qu'en bout de course, comme le papillon de l'histoire, nous retrouvions, nous aussi, nos « couleurs exaltées » ?

CONCLUSION

Ce qu'il y a d'étrange, quand nous abordons l'œuvre d'André Breton, c'est que, lorsqu'arrive le moment de conclure, nous nous sentons comme au sortir d'un rêve, et le retour à la réalité a toujours quelque chose de malaisé comme si, en délaissant cet univers poétique dans lequel nous nous étions plongée, nous nous retrouvions, surprise et malhabile face au terre à terre si terriblement banal du quotidien. La tête encore dans les nuages avec ces images qui s'obstinent et persistent, nous devons faire un certain effort pour remettre en branle le moteur de notre raison.

La raison ? Par quel sortilège avons-nous bien pu l'oublier, cette puissance omnipotente qui régit notre vie — faculté intellectuelle contre laquelle se déchaînèrent les Surréalistes, et que même les plus modérés de leurs partisans mirent au banc des accusés ? Ainsi, au cours de ses *Entretiens* avec André Parinaud, Breton précise que

> leur ami Ferdinand Alquié, dans un texte des plus avertis « Humanisme surréaliste et existentialiste » et recueilli, en 1948, dans *Les Cahiers du Collège philosophique*, pose on ne peut mieux le problème : « Déclarer que la raison est l'essence de l'homme, c'est déjà couper l'homme en deux, et la tradition classique n'y a jamais manqué. Elle a distingué en l'homme ce qui est raison et qui, par là même, est vraiment humain, et ce qui n'est point raison, et paraît, de ce fait, indigne de l'homme, instincts et sentiments[303] ».

Mais bien avant que cette déclaration émise par un éminent philosophe ne soit officiellement couchée sur papier dans un prestigieux cahier de philosophie, déjà, au temps du *Manifeste*, Breton avait revendiqué haut et fort cette liberté pour l'homme de rêver en

---

[303] André Breton, *Entretiens (1913-1952), op. cit.*, p. 107-108.

faisant fi de tout rationalisme, ce « rationalisme absolu qui reste de mode [mais] ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience[304] » : « [...] L'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. Elle s'appuie, elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens[305] ». Aussi se réjouit-il des découvertes de Freud qui ont fait reculer les frontières de la connaissance mentale, à la faveur desquelles l'homme peut pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il est à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires :

> Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison. [...] Mais il importe d'observer qu'aucun moyen n'est désigné *a priori* pour la conduite de cette entreprise, que jusqu'à nouvel ordre elle peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants et que son succès ne dépend pas des voies plus ou moins capricieuses qui seront suivies[306].

Contre ces « réalités sommaires », Breton va opposer toute la démesure du fantastique, et c'est à cette source-là que le surréalisme ira puiser, tant dans le domaine pictural que littéraire, pour asseoir les bases de son esthétique. Aussi ne nous étonnons pas de voir surgir certains de ces éléments fantastiques dans nombres de textes surréalistes parce que, comme l'affirme Breton dans le *Manifeste*, « ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel ». Dans leur étude sur le surréalisme, Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier en expliquent clairement la raison :

---

[304] André Breton, « Manifeste du surréalisme», 1924, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 18-19.
[305] *Ibid.*, p. 19.
[306] *Ibid.*

> Car l'intérêt du roman noir et du conte fantastique est aux yeux des surréalistes qu'il dépasse la *fiction* pour atteindre le stade de *haute fiction* où évoluent réellement des êtres puisant leur existence dans l'imaginaire, qu'il exprime le désir de *libération totale* hors des conditions morales, psychiques et même physiques où l'ordre actuel, rationnel, confine l'homme, qu'il fait émerger du subconscient des puissances obscures (les thèmes « inquiétants » des ruines, des châteaux, des souterrains, des fantômes, etc.) qui menacent la répression exercée par le sur-moi [...]. Cette littérature représente donc un doute intégral sur le réel et figure un dépassement possible[307].

La psyché connaît, à travers l'expérience surréaliste, un bouleversement intense parce que l'esprit accepte d'abandonner le terrain balisé et sécuritaire de la raison pour se laisser envahir par une force incontrôlable, qui le ravage, le transporte, le possède. La création poétique résulte de cette violence déchaînée ressentie par Breton, tant dans son corps que dans son esprit, et c'est elle qui lui procure un état de voyance sans lequel il ne saurait vivre. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, (p. 57), puisque, de par sa structure, le conte fait appel au merveilleux pour résoudre toutes les contradictions, Breton lui accorde une place privilégiée, même s'il décrie passablement ceux que proposent les littératures venues du Nord ou de L'Orient, et plus particulièrement les littératures religieuses, tous pays confondus :

> C'est que la plupart des exemples que ces littératures auraient pu me fournir sont entachés de puérilité, pour la seule raison qu'elles s'adressent aux enfants. De bonne heure ceux-ci sont sevrés de merveilleux, et, plus tard, ne gardent pas une assez grande virginité d'esprit pour prendre un plaisir extrême à *Peau d'Âne**. Si charmants soient-ils, l'homme croirait déchoir à se nourrir de contes de fées, et j'accorde que ceux-ci ne sont pas tous de son âge. Le tissu des invraisemblances adorables demande à être un peu plus fin, à mesure qu'on avance, et l'on en est encore à attendre ces espèces d'araignées [...]. Mais les facultés ne changent radicalement pas. La peur, l'attrait de l'insolite, les chances, le goût du luxe, sont ressorts auxquels on ne fera jamais appel en vain. Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus[308].

---

[307] Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 17.

[308] André Breton, « Manifeste du surréalisme», 1924, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 25-26. * En italique dans le texte.

En lisant ces dernières lignes, nous pouvons nous demander dans quelle mesure Breton ne les aurait pas lui-même écrits, « ces contes encore presque bleus », lorsqu'il rédigea certaines historiettes de *Poisson soluble*, dont « La pluie seule est divine » est un bon exemple. Outre qu'elle fait appel au rêve, la narration a aussi recours à l'état de veille car c'est la condition requise pour recevoir la pluie de la dictée automatique, et c'est l'illustration parfaite de ce que Breton — nous l'avons vu dans la première partie de ce travail —, pose en théorie dans le *Manifeste* :

> Pourquoi n'attendrais-je pas de l'indice du rêve plus que je n'attends d'un degré de conscience chaque jour plus élevé? Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie [...] ? Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité**, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession[309].

Celui qui acquiesce aux joies d'une telle possession éprouve l'excès sous toutes ses formes, que celui-ci soit sous le signe de l'éblouissement ou encore de la fureur. Parce qu'il a quitté la zone grise et banale du quotidien, l'esprit surréaliste retrouve la faculté de s'émerveiller et son imagination, alors, ne connaît ni n'admet plus de bornes. L'écriture qui fait appel au fantastique et au merveilleux, si elle « représente un doute intégral sur le réel et figure un dépassement possible », a besoin d'armes, de beaucoup d'armes pour l'affronter et le confondre, ce réel; alors, Breton va organiser l'escarmouche en terrain qui lui est familier, le domaine fascinant de cet inconscient qui l'attire irrésistiblement, et livrer bataille avec son arme magique de poète, celle des mots :

> On commençait à se défier des mots, on venait tout à coup de s'apercevoir qu'ils demandaient a être traités autrement que ces petits auxiliaires pour lesquels on les avait toujours pris; certains pensaient qu'à force de servir ils s'étaient beaucoup

[309] *Ibid.*, p. 21-24.

> affinés, d'autres que, par essence, ils pouvaient légitimement aspirer à une condition autre que la leur, bref, il était question de les affranchir. À l'« alchimie du verbe » avait succédé une véritable chimie qui tout d'abord s'était employée à dégager les propriétés de ces mots dont une seule, le sens, spécifiée par le dictionnaire. Il s'agissait : 1° de considérer de [sic] mots en soi; 2° d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres. Ce n'est qu'à ce prix qu'on pouvait espérer rendre au langage sa destination pleine, ce qui, pour quelques-uns dont j'étais, devait faire faire un grand pas à la connaissance, exalter d'autant la vie[310].

Dans cette lutte métaphorique entre la logique et l'intuition, les Surréalistes ont voulu « rendre au langage sa destination pleine » pour « exalter d'autant la vie. » Ce principe fondateur, Breton n'a cessé de le réaffirmer, sa vie durant, tout au long de ses écrits, comme il le réitèrera dans un autre manifeste, en 1953, *Du surréalisme en ses œuvres vives* : « Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage[311] ». Cela signifie que la recherche esthétique n'est plus une fin en soi. Par conséquent, désormais, la poésie ne sera plus un art formel, utilisant avec adresse tout l'arsenal métrique des siècles passés, et dont on mesure le degré d'excellence selon des critères rigides tels que la structure des vers ainsi que la richesse des rimes. La poésie surréaliste se fera, désormais, de la même façon que l'on vit sa vie et, se confondant avec l'existence de tous les jours, elle devient tout naturellement une activité particulière de l'esprit. Puisque le monde est une réserve inépuisable de poésie et que la poésie, pour s'accomplir, doit jaillir de la vie même du poète, Breton va multiplier à l'infini ses expériences avec tout ce qui l'entoure, et tout ce qui l'entoure va devenir l'objet de sa poésie :

> L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous

---

[310] André Breton, « Les mots sans rides », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 167.
[311] André Breton, « Du surréalisme en ses œuvres vives », 1953, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 179.

> endurons. Elle peut être une ordonnatrice, aussi, pour peu que sous le coup d'une déception moins intime on s'avise de la prendre au tragique. Le temps vienne où elle décrète la fin de l'argent et rompe seule le pain du ciel pour la terre ! [...]. Adieu les sélections absurdes, les rêves de gouffre, les rivalités, les longues patiences, la fuite des saisons, l'ordre artificiel des idées, la rampe du danger, le temps pour tout ! Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer** la poésie[312].

Ce faisant, sa vie devenue poésie suit indéfiniment la même pente vertigineuse que celle entrevue, certains jours de 1916, à Nantes, quand il découvrit, à dix-neuf ans, les *Illuminations* de Rimbaud. Dès lors, l'œuvre n'avait plus cessé de le hanter tant il s'était, pour la première fois, senti transporté dans un monde au-delà du réel par la magie des mots et le saisissement des images. Transport dont il se souvient, ici, dans les deux historiettes de *Poisson soluble* puisque, chaque fois que sa vie se fait poésie, Breton part, comme Rimbaud, à la conquête du « point sublime » :

> Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point [...]. Le point dont il est question est *a fortiori* celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre [...]. En ce lieu mental d'où l'on ne peut plus entreprendre que pour soi-même une périlleuse mais, pensons-nous, une suprême reconnaissance, il ne saurait être question non plus d'attacher la moindre importance aux pas de ceux qui arrivent ou aux pas de ceux qui sortent, ces pas se produisant dans une région où, par définition, le surréalisme n'a pas d'oreille[313].

Dans un de ses poèmes, « Sur la route de San Romano » du recueil *Signe ascendant*, qu'il écrivit en 1949, un quart de siècle après le *Manifeste*, et dont le thème est justement la poésie, Breton dit, parlant de cette pratique qui est sa vie même : « Elle a tout le temps

---

[312] André Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme. op. cit.*, p. 28. * En italique dans le texte.

[313] André Breton, « Second manifeste du surréalisme », 1930, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 77.

devant elle[314] ». Nul doute qu'il fait référence à ce « lieu mental » suprême, objet de sa quête de tous les instants. Plus volatile que l'éther, c'est bien cet espace infini, sans commencement ni fin, capable de réconcilier toutes les contradictions, que le Rimbaud d'*Une saison en enfer* avait cherché à atteindre lorsque, par « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », il avait réussi à sortir son esprit des limites de la raison en choisissant délibérément l'enfer spirituel de l'hallucination :

> J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges [...]. Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit[315].

Pour écrire, Breton s'applique à suivre le chemin parcouru par l'adolescent révolté que fut Rimbaud, quand ce dernier clamait haut et fort vouloir être poète et, pour ce faire, travailler à se rendre voyant : « Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens**. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète[316] ». S'étant reconnu poète, Breton va, lui aussi, descendre dans ces zones interdites jusque-là par la logique et la raison, oscillant sans cesse entre l'anéantissement, par le dérèglement des sens confinant à la folie, et la renaissance, par l'éblouissement de la création :

---

[314] André Breton, « Sur la route de San Romano», *Signe Ascendant* suivi de *Fata Morgana, Les États généraux, Des épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la, op.cit.*, p. 122-124.

[315] Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer » et « Alchimie du verbe », *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Rolland de Rénéville et Julie Mouquet, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, *op.cit.*, p. 232-238.

[316] Arthur Rimbaud, « Correspondance, Lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871 », *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 267-268. * En italique dans le texte.

> Rappelons que l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par ce moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en zone interdite et que son activité ne court aucune chance de prendre fin tant que l'homme parviendra à distinguer un animal d'une flamme ou d'une pierre[317].

Ce fut sûrement au nom de l'éblouissement de la création que, un an à peine après la révélation des *Illuminations* de Rimbaud, Breton fut, avec Aragon, littéralement subjugué par *Les Chants de Maldoror*, découverts fortuitement par Philippe Soupault, à l'été de 1917. Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, devint immédiatement leur signe de ralliement, lui dont l'humour redoutable explosait à chaque page des *Chants*, bouleversant tout sur son passage et tournant en dérision avec une joie sauvage, démentielle, les puissances du bien qui essayaient de lutter contre Maldoror, cette créature autrefois humaine métamorphosée en monstre par manque d'amour :

> C'est pourquoi, le héros que je mets en scène s'est attiré une haine irréconciliable, en attaquant l'humanité, qui se croyait invulnérable, par la brèche d'absurdes tirades philanthropiques; elles sont entassées comme des grains de sable, dans ses livres, dont je suis quelquefois sur le point, quand la raison m'abandonne, d'estimer le comique si cocasse, mais ennuyant [...]. Il ne suffit pas de sculpter la statue de la bonté sur le fronton des parchemins que contiennent les bibliothèques. Ô être humain ! te voilà, maintenant, nu comme un ver, en présence de mon glaive de diamant[318].

C'est une leçon dont les trois jeunes poètes se souviendront quand il leur faudra s'insurger contre l'ordre établi et, sûrement, le Comte guidera leur main dans nombre de leurs écrits. Songeons seulement aux revues *Littérature* (nouvelle série), et *La Révolution surréaliste*, par exemple. Nul doute que Breton reconnut sa dette envers le Lautréamont de

---

[317] André Breton, « Second manifeste du surréalisme », 1924, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 86-87.
[318] Comte de Lautréamont, alias Isidore Ducasse, « Les chants de Maldoror », *Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 82.

ces *Chants* imprégnés d'un romantisme satanique qui rejoignait le Rimbaud d'*Une saison en enfer*, parce qu'il écrira plus tard, en 1940, dans *Anthologie de l'humour noir :*

> [...] La figure éblouissante de lumière noire du comte de Lautréamont. Aux jeux de certains poètes d'aujourd'hui, *les Chants de Maldoror* et *Poésies* brillent d'un éclat incomparable; ils sont l'expression d'une révélation totale qui semble excéder les possibilités humaines. [...] Un oeil absolument vierge se tient à l'affût du perfectionnement scientifique du monde, passe outre au caractère consciemment utilitaire de ce perfectionnement, le situe avec tout le reste dans la lumière même de l'apocalypse. Apocalypse définitive que cette œuvre dans laquelle se perdent et s'exaltent les grandes pulsions instinctives au contact d'une cage d'amiante qui enferme un cœur chauffé à blanc. Tout ce qui, durant des siècles, se pensera et s'entreprendra de plus audacieux a trouvé ici à se formuler par avance dans sa loi magique[319].

Au contraire de ceux qui ne savent ou ne veulent pas voir, c'est-à-dire sont réfractaires à toute intrusion de l'inconscient dans leur vie (ce qu'exprime métaphoriquement l'historiette « La pluie seule est divine » : « à l'intérieur de ma pensée tombe une pluie qui entraîne des étoiles comme une rivière claire charrie de l'or *qui fera s'entretuer des aveugles* »), Breton, lui, nage avec bonheur en pleine voyance et chemine allégrement dans les dédales de son inconscient, qui lui fournit ses plus belles images. D'un écrit à l'autre, il ne cesse de « voir » (« et tu verras dans les entrailles de la terre, tu me verras plus vivant que je ne suis à cette heure où le sabre d'abordage du ciel me menace[320] »), et, tandis qu'il se laisse guider par le flux de cette vision, il nous donne à voir parce que, dit-il, « on n'en finira jamais avec la sensation. Tous les systèmes rationalistes s'avéreront un jour indéfendables dans la mesure où ils tentent, sinon de la réduire à

---

[319] André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 228.
[320] Historiette n°23 de *Poisson soluble*, objet de notre première analyse.

l'extrême, tout au moins de ne pas la considérer dans ses prétendues outrances. Ces outrances sont, il faut bien le dire, ce qui intéresse au suprême degré le poète[321]».

Ces « outrances », Breton les défendra avec un acharnement n'ayant d'égal que sa fidélité absolue aux principes esthétiques qui se sont tout naturellement imposés à lui, et qui sont à l'origine du mouvement surréaliste. Que nous lisions ses différents manifestes (*Manifeste du surréalisme*, *Second manifeste du surréalisme*, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, *Du surréalisme en ses œuvres vives*), ses écrits théoriques (*Les Pas perdus*, *Point du jour*, *La Clef des champs,* par exemple), sa poésie ou ses récits à large saveur autobiographique (*Nadja*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou*, *Arcane 17*), toujours, nous y retrouvons son engagement du temps de sa jeunesse — « transformer le monde, changer la vie,. refaire de toutes pièces l'entendement humain[322] » — et son assurance jamais démentie que seuls l'écriture automatique, le rêve, et l'imagination ouvraient les portes sur un *ailleurs* où il était possible de découvrir *l'existence :*

> Je crois avoir réussi à établir que les uns et les autres [les faits à première vue les plus humbles aussi bien que les plus significatifs de ma vie] admettent un commun dénominateur situé dans l'esprit de l'homme et qui n'est autre que son *désir**. Je ne me suis attaché à rien tant qu'à montrer quelle précautions et quelles ruses le désir, à la recherche de son objet, apporte à louvoyer dans les eaux pré-conscientes et, cet objet découvert, de quels moyens, stupéfiants jusqu'à nouvel ordre, il dispose pour le faire connaître par la conscience. [...] C'est à la recréation de cet état particulier de 'esprit que le surréalisme a toujours aspiré, dédaignant en dernière analyse la proie et l'ombre pour ce qui n'est déjà plus l'ombre et n'est pas encore la proie : l'ombre et la proie fondues dans un éclair unique. Il s'agit de *ne pas**, derrière soi, *laisser s'embroussailler les chemins du désir** [...]. Aujourd'hui encore je n'attends rien que

---

321 André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 118.

322 André Breton, « Discours au Congrès des écrivains, Paris, juin 1935 », *Position politique du surréalisme*, *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 459 : « "Transformer le monde"» a dit Marx; "Changer la vie" a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. » (*Ibid.*)

> de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer *à la rencontre** de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique[323].

Parce que le surréalisme se définit comme une « libération totale de l'esprit » pour exprimer « la vraie vie », l'écriture poétique est vraiment, pour Breton, une façon d'exprimer « sa vie », là·où poésie, amour et liberté se donnent rendez-vous pour aller à la rencontre de son désir; et cette quête, amoureuse et esthétique tout à la fois, le protège, l'immunise en quelque sorte contre « la misère du monde », lui permettant, « tant qu'elle dure », d'affronter la réalité du quotidien, comme il l'exprime dans « Sur la route de San Romano », poème cité précédemment (p. 186-187). Mettre sa vie en poésie, et faire de la poésie le centre de sa vie, c'est ce que Breton n'a jamais cessé de faire :

> L'étreinte poétique comme l'étreinte de chair
> Tant qu'elle dure
> Défend toute échappée sur la misère du monde

Guetteur impénitent, il fut cet amoureux des mots dont il aimait tant brouiller l'ordre — « les mots ont cessé de jouer, les mots font l'amour[324] » — et, tout au long de sa vie, il s'appliqua à les retransmettre tels qu'ils lui arrivaient du fond de l'inconscient, afin que ce petit monde, libre de toute logique, allât se placer à sa guise dans des textes que, pour notre plus grand plaisir, il nous offrit de découvrir :

---

[323] André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 37-39. * En italique dans le texte.
[324] André Breton, « Les mots sans rides », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 167.

Moi qui aurais fait à l'attente un tapis de mes regards [...]
Je goûterais le long des marais salants la paix inconnue des métamorphoses[325]

Est-il encore besoin de se demander si les deux historiettes de *Poisson soluble* que nous avons retenues pour analyse réfléchissent fidèlement la pensée esthétique de Breton qu'il consigna, au temps de sa jeunesse, dans le *Manifeste du surréalisme* ?

[325] André Breton, « Carte d'électeur », *Le Revolver à cheveux blancs*, *op. cit.*, 1988, p. 73.

ANNEXES

POISSON SOLUBLE

Texte n°16

La pluie seule est divine, c'est pourquoi quand les orages secouent sur nous leurs grands parements, nous jettent leur bourse, nous esquissons un mouvement de révolte qui ne correspond qu'à un froissement de feuilles dans une forêt. Les grands seigneurs au jabot de pluie, je les ai vus passer un jour à cheval et c'est moi qui les ai reçus à la Bonne auberge. Il y a la pluie jaune, dont les gouttes, larges comme nos chevelures, descendent tout droit dans le feu qu'elles éteignent, la pluie noire qui ruisselle à nos vitres avec des complaisances effrayantes, mais n'oublions pas que la pluie seule est divine.

Ce jour de pluie, jour comme tant d'autres où je suis seul à garder le troupeau de mes fenêtres au bord d'un précipice sur lequel est jeté un pont de larmes, j'observe mes mains qui sont des masques sur des visages, des loups qui s'accommodent si bien de la dentelle de mes sensations. Tristes mains, vous me cachez toute la beauté peut-être, je n'aime pas votre air de conspiratrices. Je vous ferais bien couper la tête, ce n'est pas de vous que j'attends un signal; j'attends la pluie comme une lampe élevée trois fois dans la nuit, comme une colonne de cristal qui monte et qui descend, entre les arborescences soudaines de mes désirs. Mes mains ce sont des Vierges dans la petite niche à fond bleu du travail : que tiennent- elles ? je ne veux pas le savoir, je.ne veux savoir que la pluie comme une harpe à deux heures de l'après-midi dans un salon de la Malmaison, la pluie divine, la pluie orangée aux envers de feuille de fougère, la pluie comme des œufs entièrement transparents d'oiseaux-mouches et comme des éclats de voix rendus par le millième écho.

Mes yeux ne sont pas plus expressifs que ces gouttes de pluie que j'aime recevoir à l'intérieur de ma main; à l'intérieur de ma pensée tombe une pluie qui entraîne des étoiles comme une rivière claire charrie de l'or qui fera s'entretuer des aveugles. Entre la pluie et moi il a été passé un pacte éblouissant et c'est en souvenir de ce pacte qu'il pleut parfois en plein soleil. La verdure c'est encore de la pluie, ô gazons, gazons. Le souterrain à l'entrée duquel se tient une pierre tombale gravée de mon nom est le souterrain où il pleut le mieux. La pluie c'est de l'ombre sous l'immense chapeau de paille de la jeune fille de mes rêves, dont le ruban est une rigole de pluie. Qu'elle est belle et que sa chanson, où reviennent les noms des couvreurs célèbres, que cette chanson sait me toucher ! Qu'a-t-on su faire des diamants, sinon des rivières ? La pluie grossit ces rivières, la pluie blanche dans laquelle s'habillent les femmes à l'occasion de leurs noces, et qui sent la fleur de

pommier. Je n'ouvre ma porte qu'à la pluie et pourtant on sonne à chaque instant et je suis sur le point de m'évanouir quand on insiste, mais je compte sur la jalousie de la pluie pour me délivrer enfin et, lorsque je tends mes filets aux oiseaux du sommeil, j'espère avant tout capter les merveilleux paradis de la pluie totale, l'oiseau-pluie comme il y a l'oiseau-lyre. Aussi ne me demandez pas si je vais bientôt pénétrer dans la conscience de l'amour comme certains le donnent à entendre, je vous répète que si vous me voyez me diriger vers un château de verre où s'apprêtent à m'accueillir des mesures de volume nickelées, c'est pour y surprendre la Pluie au bois dormant qui doit devenir mon amante.

POISSON SOLUBLE

Texte n° 23

Tu sauras plus tard, quand je ne vaudrai plus la pluie pour me pendre, quand le froid, appuyant ses mains sur les vitres, là où une étoile bleue n'a pas encore tenu son rôle, à la lisière d'un bois, viendra dire à toutes celles qui me resteront fidèles sans m'avoir connu : « C'était un beau capitaine, galons d'herbes et manchettes noires, un mécanicien peut-être qui rendait la vie pour la vie. Il n'avait pas d'ordres à faire exécuter pour cela, c'eût été trop doux mais la fin de ses rêves était la signification à donner aux mouvements de la Balance céleste qui le faisait puissant avec la nuit, misérable avec le jour. Il était loin de partager vos joies et vos peines; il ne coupait pas la poire en quatre. C'était un beau capitaine. Dans ses rayons de soleil il entrait plus d'ombre que dans l'ombre mais il ne brunit vraiment qu'au soleil de minuit. Les cerfs l'étourdissaient dans les clairières, surtout les cerfs blancs dont les cors sont d'étranges instruments de musique. Il dansait alors, il veillait à la libre croissance des fougères dont les crosses blondes se détendent depuis dans vos cheveux. Peignez pour lui vos cheveux, peignez-les sans cesse, il ne demande pas autre chose. Il n'est plus là mais il va revenir, il est peut-être déjà revenu, ne laissez pas une autre puiser à la fontaine : s'il revenait, ce serait sans doute par là. Peignez vos cheveux à la fontaine et qu'ils inondent avec elle la plaine ». Et tu verras dans les entrailles de la terre, tu me verras plus vivant que je ne suis à cette heure où le sabre d'abordage du ciel me menace. Tu m'entraîneras plus loin qu'où je n'ai pu aller, et tes bras seront des grottes hurlantes de jolies bêtes et d'hermines. Tu ne feras de moi qu'un soupir, qui se poursuivra à travers tous les Robinsons de la terre. Je ne suis pas perdu pour toi : je suis seulement à l'écart de ce qui te ressemble, dans les hautes mers, là où l'oiseau nommé Crève-Cœur pousse son cri qui élève les pommeaux de glace dont les astres du jour sont la garde brisée.

BIBLIOGRAPHIE

ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme,* Paris, Flammarion, 1956, 234 p.

AUTRAND, Françoise, *Charles VI, La folie du roi*, Paris, Fayard, 1986, 647 p.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, 184 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1960, 183 p.

BEHLER, Ernst, *Le premier romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Élisabeth Décultot et Christian Helmreich, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 271 p.

BIBLE (LA), *Traduction œcuménique de la Bible,* 1977, [*Nouveau Testament*, 1972 — *Ancien Testament*, 1975], Paris, Société Biblique Française et Éditions du Cerf, 1727 p.

BONNET, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste,* Paris, Librairie José Corti, 1975, 460 p.

BORDONOVE, Georges, *Charles VI, 1380-1422, fils de Charles V, Les Rois qui ont fait la France*, Paris, Pygmalion, 2006, 318 p.

BRETON, André, *Perspective cavalière*, Texte établi par Marguerite Bonnet, « Sur l'art magique », Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1996, [1970], 260 p.

BRETON, André, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, 187 p.

BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. I, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1798 p.

BRETON, André, *Œuvres complètes*, Vol. II, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1857p.

BRETON, André, *L'Amour fou,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, 176 p.

BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)* avec André Parinaud et avec D. Arban, J.-L. Bédouin, R. Bélance, C. Chonez, P. Demarne, J. Duché, F. Dumont, C.-H. Ford, A. Patri, J.-M. Valverde, *Interview de Charles-Henri Ford pour View, New-York, août 1941*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, 318 p.

BRETON, André, *Signe ascendant* suivi de *Fata Morgana, Les États généraux, Des épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la,* Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971,188 p.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, 188 p.

BRETON, André, *Arcane 17*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, 170 p.

BRETON, André et Philippe SOUPAULT, *Les Champs magnétiques* suivi de *S'il vous plaît* et de *Vous m'oublierez,* Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, 187 p.

BRETON, André, *La Clef des champs*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, 342 p.

BRETON, André, *Clair de terre* précédé de *Mont de Piété*, suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, Paris, Gallimard, col. « Poésie », 1966, 194 p.

BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, 592 p.

BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture,* [Paris], [s.é.], 1965, 427 p.

BRETON, André, *Nadja*, édition entièrement revue par l'auteur, Paris, Gallimard, 1964, 187 p.

BRETON, André, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, 184 p.

BRETON, André, *Point du jour*, 2e éd., Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1934, 182 p.

BRETON, André, *Les Pas perdus*, 4e édition, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1924, 222 p.

CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, 376 p.

DAIX, Pierre, *La Vie quotidienne des Surréalistes 1917-1932,* Paris, Hachette, 1993, 441 p.

DE BORON, Robert, *Merlin*, Paris, Flammarion, 1994, 231 p.

DUROZOI, Gérard et Bernard LECHERBONNIER, *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Paris, Librairie Larousse, coll. « thèmes et textes », 1972, 286 p.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, 316 p.

GROSSIN, Jean-Paul et Antoine REILLE, *Anthologie du cerf*, Préface de Pierre Moinot de l'Académie française, Paris, Hatier, 1992, 206 p. 15.

HÉBERT, Louis et Lucie GUILLEMETTE, *Intertextualité, Interdiscursivité et intermédialité*, avec la collaboration de Mylène Desrosiers, François Rioux et Éric Trudel, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des signes », Série « Actes », 2009, 495 p.

HUGO, Victor, *Œuvres poétiques complètes*, Genève, Édito-Services S.A., [s.d.], 1730 p.

HUYSMAN, Karl-Joris, *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, 251 p.

JARRY, Alfred, *Gestes et Opinions du Dr Faustroll 'pataphysicien, Roman néo-scientifique suivi de Commentaires pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps,* Paris, Arléa, 2007, 197 p.

LACARELLE, Bernard, *Jacques Vaché*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2005, 229 p.

LAUTRÉAMONT, Comte de, alias DUCASSE, Isidore, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 311 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 122 p.

MACÉ, Suzanne, *Enjeu philosophique du conte romantique. Conceptions esthétiques de Novalis*, Paris, L'Harmattan, 2003, 273 p.

PÉRET, Benjamin, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Albin-Michel, 1960, 412 p.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux;* Evguéni Mélétinski, *L'étude structurale du conte*, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, 254 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987, 333 p.

VACHÉ, Jacques, *Lettres de guerre précédées de 4 essais d'André Breton,* Paris, Éric Losfeld, coll. « Le Désordre », 1970, 81 p.

OUVRAGES CONSULTÉS MAIS NON CITÉS

ALEXANDRIAN, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Préface de J.- B. Pontalis, Paris, gallimard, coll. « Nrf », 1974, 505 p.

BRETON, André et Paul ÉLUARD, *L'Immaculée Conception*, Préface d'Henri Béhar, Genève, Bibliothèque Mélusine, L'Âge d'homme, 2002, 221 p.

D'OUTRELIGNE-SAIDI, Narjess, *De l'Orient des* Mille et Une Nuits *à la magie surréaliste,* Paris, L'Harmattan, 2001, 293 p.

DUROZOI, Gérard et LECHERBONNIER, Bernard, *L'écriture surréaliste*, Paris, Librairie Larousse, coll. « thèmes et textes », 1974, 255 p.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1917, 283 p.

GRACQ, Julien, *Quelques aspects de l'écrivain avec un portrait d'André Breton par Hans Bellmer,* Paris, Librairie José Corti, 1948, 207 p.

HALPERN, Anne-Élisabeth, *Anthologie de la littérature française XIXe siècle*, Paris, Larousse, 1994, 359 p.

LAGARDE, André et MICHARD, Laurent, *XXe siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris, Bordas, 1967, 640 p.

LEMAITRE, Henri, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Librairie Armand Colin, Coll. « U », 1965, 372 p.

WEISGERBER, Jean, *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle,* 2 vol., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, 1216 p

SOURCE ÉLECTRONIQUE

Philippe Boussin, « **L'église de l'abbé Gillard** » **:** http://www.broceliande-pays.com/?-Portrait-Rencontre-